

د. وائل غالى

الشعر والفكر

أدونيس نموذجاً



لوحة الأسرة للفنان الإيطالي جياني فيبيتين

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الشعر والفكر

أدونيس نموذجًا

د. وائل غالى

الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠٠١

الإشراف الفنى والغلاف :

صبرى عبد الواحد

فاتحة لدراسة أدونيس

هى ذى تجربة بدءًا من القطيعة مع الواقع، ومن الصلة مع المتخيل. إنها تجربة تتجاوز الواقع من أجل أن تحسن الغوص فى داخله هذه التجربة تجربة رموز وإشارات. النص هنا يقول غير ما يقول ظاهر كلماته، وتتقاطع فيه أبعاد ودلالات تجسدها لغة تفض التواصل معها حدسيًا. فهذا النص لغة لا تحمل أسرار المتخيل وحده، وإنما تحمل كذلك أسرار الذات.

إنه نص يمثل قطيعة مزدوجة: مع الكتابة الشعرية فى عصره، ومع لغة هذه الكتابة. وهو فى ذلك، غربة داخل المعطى الشعرى الثقافى، وهو - بوصفه غربة - يمارس نظاما آخر للرؤية والكتابة وطرائق التعبير والعلاقة بين اللغة والشىء أو الاسم والمسمى، ويقلب - تبعا لذلك - نظام القيم. هكذا يتوجه إلينا هذا النص طالعًا من مجهول يستلزم قراءته بوصفه مرجع ذاته لذاته، ويستلزم قراءته بعين القلب، لا فى أفق العقل.

الخاصية الأساس فى نص أدونيس هى خروجه من الدلالات والمعانى والصور التى أضفتها على الأشياء الكتابة التى تقدمته، هكذا يكتب أدونيس الغامض، يخرج الأشياء من ماضيها، من أسمائها السابقة، ومن طرائق التعبير عنها، ويدخلها فى صورة أخرى مضيفًا عليها أسماء جديدة. الكتابة هنا تغيير: إنها تجدد الأشياء من حيث إنها تجدد صورها

وعلاقاتها، وتجدد اللغة من حيث إنها تنشئ علاقات جديدة بين الكلمات والكلمة، وبين الكلمات والأشياء .

ينظر أدونيس إلى الأشياء بوصفها غير مسماة، وإلى العالم بوصفه غير مفكر فيه. إنه يكتب عالمًا لم يتعين ولم يتحدد: ليست له هوية ثابتة عالمًا تبدو هويته أنها، على العكس، فى مجىء دائم، أنها لا تنتهى. الإنسان نفسه يبدو فى هذا العالم أنه عصى هو أيضا على كل هوية ثابتة ومنتهية. إنه متحرك كمثل هذا العالم، وهو يخلق هويته فيما يمارس الإفصاح عن هذا العالم «يبدع ذاته فيما يبدع عمله»، كما يقول أدونيس.

هكذا يتجلى كيف أن نص أدونيس لا يستقصى الخارج الواقعى؛ لأن الكلمة شعريا ليست أداة (تبطل أن تكون شعرية إن كانت مجرد أداة)، ولا الخارج المثالى؛ لأن الكلمة شعريا ليست استيهاما (تبطل شعريتها إن كانت مجرد استيهام). إن هذا النص يستقصى الحركة التى تتيح الانفصال عن مسار ما استنفدته الأسماء، وتتيح التواصل مع ما لم يسم - مع الغيب. إن استقصاءه هو تحركه الدائم فى المسافة التى لا تنتهى، والتى تفصل - أو تظل تفصل - بين الكلمات والأشياء، وتكمن إبداعيته فى الكشف عن العلاقات الغامضة فى الكون الذى لا ينتهى؛ أى الذى لا ينتهى غموضه.

فيما يمثل نص أدونيس قطيعة كتابية، يمثل قطيعة ثقافية، إنه نوع من إعادة النظر جذريا فى الثقافة العربية، وبخاصة فى جوانبها الدينية - الفقهية. إنه يؤسس لعلاقات مع المجهول سماء وأرضًا تغاير العلاقات التى يرسيها التقليد الدينى - الفقهى؛ وتبعا لذلك، يؤسس للغة أخرى من أجل التواصل مع هذا المجهول غير اللغة الدينية - الفقهية. وطبيعى إذن أن يبدو هذا النص عنصر خلخلة للنظام الفكرى - الاجتماعى المرتبط - قليلا أو كثيرا - بنظام الرؤية الدينية الفقهية، وهو فى ذلك يجسد بعدًا آخر - كتابيا وفكريا - داخل الثقافة العربية.

تقوم التجربة الشعرية الأدونيسية - فى بعض جوانبها الأساسية - على الرؤية الصوفية للعالم، ونعرف أن المناخ الذى تقوم فيه هو مناخ ثقافى ينهض على الإيمان بأن هناك حقيقة واحدة وحيدة نهائية وكل ما عداها باطل، وهى إلى ذلك مجسدة فى شريعة يستند إليها ويحرسها نظام سياسى. وكل قول آخر، إما أنه يتطابق معها وحينئذ يكون نافلا، وإما أنه يتناقض معها وحينئذ يجب رفضه ونبذه.

وقد رفضت التجربة الصوفية هذا التبسيط، ذاهبة إلى القول إن هذه الحقيقة الشرعية الظاهرة لا تمثل الحقيقة كلها؛ فهناك ما لم يقله الشرع، وهو الغيب المجهول، أو ما تسميه بالباطن الخفى. وهذا العالم الباطن لا يتم الوصول إليه بالوسائل التى نعرف بها الظاهر، سواء تمثلت فى الشريعة أو العقل؛ إنما يتم الوصول إليه بوسائط أخرى: القلب الحدس. الإشراق الرؤيا.. هكذا ترتبط معرفة الحقيقة فى التجربة الصوفية بالذات العارفة، فى تجربتها الخاصة، خارج العقل والنقل. وبما أن لكل ذات تجربتها المغايرة؛ فإن الحقيقة تتجلى لكل ذات بشكل مغاير، لكن هذا التغاير ليس تناقضا؛ وإنما هو - على العكس - تكامل، أو هو - فى الأصح - تعدد ضمن الوحدة.

ويعنى هذا التغاير أن تعبير الذات عن الحقيقة لايستنفدها، بل إنه لا يقولها وإنما يشير إليها أو يرمز. فالحقيقة ليست فى ما يقال أو فى ما يمكن قوله؛ وإنما هى دائما فى ما لايقال، فى ما يتعذر قوله، إنها دائما فى الغامض الخفى اللامتناهى.

ونعرف أن التجربة الصوفية استمرار لتقليد معرفى عريق، يرى أن الإنسان لا يقدر أن يعرف السر، سر الإنسان والأشياء، بدءًا من جلقامش، الذى «رأى كل شىء»، فرأى أن الحقيقة ليست فى العقل، ليست فى ما عرفه؛ وإنما هى فى ما لم يقدر أن يعرفه.

وذهبت التجربة الصوفية إلى أبعد من ذلك، مما أعطى للمعرفة الشعرية الخاصة أبعادا لا سابق لها، فهى لم تكتف بأن ترفض العقل بوصفه مبدأ، بل إنها أبطلته وأبطلت أدواته فى الجسم نفسه. فلكى يبلغ الإنسان ما لا ينتهى؛ لابد من تحويل الجسم نفسه إلى مد حركى لا منته، ويتم ذلك بإبطال فعل الحواس، إضافة إلى إبطال العقل مما تبناه، بعد حوالى ألف سنة، رامبو والسورياليون بعده، بحيث يصبح الجسم كله شبيها بمادة انخطاف وإشراق، لا حاجز بينه وبين المجهول أو الحياة الحقيقة الغائبة.

والحقيقى إذن ليس فى ما نقدر أن نشرحه؛ لأن الشرح من ميدان العقل، وإنما هو فى ما لا نقدر أن نشرحه؛ أى فى ما نقدر أن نذوقه، أو لنقل: الحقيقى تجربة قلبية لا تجربة عقلية.

يتضح، على ضوء هذه النقاط التمهيدية، مشكل الذات فى علاقتها بالآخر داخل المقول العربى السائد، أمس واليوم، وفى علاقتها بالآخر، خارج هذا المقول.

يولد هذا المقول وضعًا معرفيًا مغلقًا بحيث لايحول دون معرفة الذات أو الهوية فحسب، وإنما يحول كذلك دون معرفة الآخر، بل إن الذات - بحسب هذا المقول - ملغاة بوصفها طاقة خلق وتغيير، وليست مثبتة إلا بوصفها إناء يحتوى تعاليم وأفكارًا، أو بوصفها حاملا ينقل إيمانًا وتقاليد.

فالهوية - بحسب هذا المقول، كينونه مغلقة، وليس الآخر موجودا بالنسبة إليها إلا بقدر ما يتخلى عن هويته ويتحول إليها - ينصهر فى أناها. فهى إما أنها تمجد الآخر، لتتماهى معه. وإما أنها تهجوه، لكى تنبذه وتستبعده.

ربما نجد في ما قدمناه بعض ما يفسر اهتمام أدونيس بالتجربة الصوفية بعامة، وبالنص النفرى بخاصة، وما يوضح الاحتفاء بعبارات كالرؤيا، والإشراق، والمجهول، والسر، والغيب، واللامفكر فيه، وما لا يجوز التفكير فيه، والمكبوت، والمهمش. فهذه كلها تذكر بالعالم الفنى المتعدد الذى خلقته تلك التجربة، وهى - إضافة إلى ذلك - تردنا إلى الممارسة الكتابية العربية الحديثة فى جهدها للتخلص من المواضعات الثقافية - الاجتماعية، وللتعبير بأشكال تخلصت هى أيضا من كل إكراه، ومن القواعد الثابتة جميعها، فى مغامرة السؤال والبحث فى هذا المجهول الكونى، مغامرة البحث عن غائب يعرف الصوفى والشاعر أنه يظل غائبا.

ويزداد إدراكنا لمعنى هذا الاهتمام حين نتأمل فى أنواع الطرق المسدودة التى يواجهها الخلاق العربى اليوم، وبخاصة على صعيدى السياسة والدين. فهو يعيش ويكتب فى حالة من الحصار، مأخوذا بسر ينسج بدءًا منه أملاً بما يفتح له أفقا يهدم الحصار. هكذا يرى فى كل ما يربطه بالواقع الثقافى السياسى الدينى - الفقهى مؤسسات وقيمًا، لغة وكتابة، عوامل تزيد فى شدة حصاره. ويرى - بالمقابل - فى كل ما يساعده على التحرر منها عوامل تساعده على الخلاص من حالة الحصار. ومن هنا تبدو التجربة الصوفية الكتابية - الثقافية إضاءة فريدة لليل المعنى وليل الحياة، ويبدو الشعر - شأن الحب - عملا تحرريًا بامتياز.

يرفع أدونيس الكتابة إلى مستوى يدعونا إلى أن نفهمها بحركة الأحشاء ونبضات القلب، كما لو أن علينا أن ننصهر فيها، أن نتماهى معها كما نتماهى مع طفولتنا ولا شعورنا.

وتتميز هذه الكتابة بأن تفجر الفكر فيها إنما هو تفجر لغوى. فهو فيما يخرج الفكر من نظام القمع يخرج اللغة أيضا، يحررهما معًا من الوظيفة والعقلانية، ويرد لهما مهمتهما الأساسية؛ عَنَيْتُ الكشف عن أعماق الذات

وأسرار الوجود. ويمتلئ هذا التفجير بالتغيرات المفاجئة والتوترات المتضادة، بحيث تبدو كتابته كأنها فيض يتحرك على مسرح الذات، يتنقل، يتبدل وتتغير أشكاله خارج كل سببية، كما يحدث فى الحلم. وفى هذا الفيض، يبدو الإنسان قلقًا وتساؤلا: ويبدو توقًا إلى الموت لحظة يبدو قابضًا على الحياة، متمسكًا بها كمن لا يريد أن يموت أبدا. وتبدو الكلمات فى هذا الفيض كأنها تحاور نفسها فيما تحاور العالم: كأن أدونيس يخيطها، ثم ينسلها خيطًا خيطًا، ثم يعيد نسجها كأنه لاعب بذاته وباللغة وبالوجود فى حركة بهية، كأن اللغة هى نفسها حركة الكائن - مصهورة فى صوت أو فى صائتات وسواكن، أو كأنها ذائبة فى حركة التجربة. الفكر هنا شعر خالص، والشعر فكر خالص.

هكذا يضعنا نص أدونيس فى عالم طفولة موعودة، بل إننا نرى فيه ملامح هذه الطفولة، إنه نص الغبطة. النص - الغبطة نشعر، فيما نقرؤه، أننا نخرج من شروطنا فيما يلغى المسافة بين الواقع والغيب، بين الإنسان والمقدس، ماحيًا الفروق بين الإنسان والله. إنه نص يقول لنا إن الحقيقة شوق، وهى غير موجودة بوضوحها الكامل، أى بغموضها الكامل، إلا فى اللغة، أعنى فى الشعر.

«الشعر هو الذى يتيح لنا العلاقة الأكثر جمالا وغنى وإنسانية مع الآخر. ذلك أنه الأكثر قدرة على كشف الذات لذاتها، وعلى أن يكشف لها بعدها الآخر». والذات فى حاجة إلى هذا البعد لا لكى تتآخى وتتماثل وتتماهى وحسب؛ وإنما لكى تتفردن أيضا. فى الوقت نفسه، الغرابة الآخرية هى التى توضح لى ذاتى وتؤالفنى معها، والشعر يتيح لقاء الفرادات معيدًا خلقنا باستمرار فى وحدة إنسانية كونية، إنه يدخلنا فى حالة نشوة هى حالة من النوم اليقظ. وفى هذا النوم، الذى هو الصحو الأكمل، يعمل البشر لصيرورة العالم.

مقدمة:

الوعى النظرى لدى الشاعر

ليست الآراء أو النظريات إلا نوافذ نطل منها، أو ليست إلا إشارات فى طريق البحث عن مزيد من الضوء. فهى لاتصنع أى شاعر، ولاتسوغ أى شعر. الإبداع يلغى النظرية. ومن الشعر نفسه تتبع المفهومات، وليس العكس. ولعل الدلالة الأساسية للنظريات والآراء تكمن فى أنها تكشف عن التمزقات والتململات والتطلعات داخل ثقافة ما فى مجتمع ما. وفى هذا تبدو أهمية الوعى النظرى إبداعيًا لدى الشاعر، فالشاعر الذى لايمتلك هذا الوعى قد يساعد فى خنق الوعى عند القراء الذين يتوجه إليهم، ويثبت السائد، مُخْمِدًا الرغبات الإنسانية، التى هى - عُمْقيًا - نزوع نحو اختراق السائد».

أدونيس

يبقى الإشكال فى مكانه ليعرقل مسيرة التفكير ويسهلها فى آن، فالإشكال هو العقبة ووسيلة إزالة العقبة، أو ـ على أقل تقدير ـ اجتنابها، ومن هذا النبع الدلالى نظم «آرسطو» تصور الإشكال وخصصه.

أما المشكلة، فقد أطلقت على كل قول، سواء أكان هذا القول تأكيدًا أم نفيًا أم تساؤلا ـ إذن، أطلقت كلمة المشكلة على كل قول ـ بصرف النظر عن شكله ـ يوضع موضع المناقشة. كما أطلقت اللفظة على قضية قابلة للتحديد، ولكن جوهرها لم يحدد بعد، وهو قابل للتحديد من ناحية شكله أو محتواه. والمقصود بالمحتوى صحة المضمون وسلامته. وقد يتطابق الشكل أو المحتوى مع حالة ما من حالات الأشياء والكلمات، ومن هنا جاء التعميم. سمّينا «مشكلة» منظومة من التعبيرات تنتمى إلى مجال نظرى معين، أو يحافظ عليها الباحثون فترة من الزمن. فقد تعود إلى منطقة العمل النظرى بعد عرقلة المنظومة (موضوع البحث) الموضوع قيد البحث. وقد ينبع ذلك من احتواء المنظومة، على وعد بفهم لاحق يكون أعمق من الفهم السابق.

إذن ما طبيعة التعبيرات أو الألفاظ التى قد تنفصل عن نظرية ثابتة فى إحدى مراحل تطورها المختلفة، وتقتضى أن يعاد النظر فيها بلا نهاية، وذلك بوصفها محور منطقة عمل نظرى جديد؟ ما موضوع نوع هذه

التعبيرات؟ ما نوع المنهج المطلوب أو المفروض أو المأمول؟ ما نوع الخطاب؟ وهل يفترض توضيح التعبيرات أن نستخدم مصادر أخرى؟

إن المنطقة النظرية التى يعاد النظر فيها دائما فى التاريخ العربى هى ثنائية الأصالة والمعاصرة، وقد أردت أن أعالجها انطلاقا من ثنائية الثابت والمتحول عند أدونيس.

فقد ظلت الثقافة العربية السائدة تتناقل الكلام عن أن «أدونيس» هو أخطر المثقفين العرب المعاصرين، بوصفه - كما يقال - هدامًا لثقافة العربية الإسلامية السائدة.

فما جواب أدونيس بالضبط عن السؤال الذى طرحه عصر النهضة؟ هل نلتزم بحرفية العقيدة أو ننقدها؟ هل من الممكن رؤية الوحى من جديد بطريقة تجعله يتوافق مع تحولات العصر؟ ما معنى الدين على ضوء تحولات علم العلامات والصوتيات والمنطق الرياضى وغيرها من العلوم والفلسفات الجديدة؟ ما الحد الأوسط بين هوية المسلم الثابتة وعصر المعلومات؟ بين الدولية المدنية والدولة الدينية؟ أو بين الثابت والمحتول كما يعبر أدونيس؟

وأما التوفيق بين الثابت والتحول فلم ينته فى هزيمة ١٩٦٧. ولم تكن هزيمة ١٩٦٧ المرة الأولى أو الأخيرة التى يبلغ فيها المجتمع العربى الهاوية، فقد تعداها إلى هاويات أخرى، وسيعرف أكثر مما عرف، ويبلغ هاوية توفيقية أو تلفيقية بعد هاوية. ولعله يشهد الآن بعضًا من أحلك لياليه.

إذن، ما الحد الأوسط بين الثابت والمتحول؟

أولا: يجب أن أشير إلى أن أدونيس من طائفة المتصوفة بالجوهر، ولكن ليس بالمعنى الدينى الشائع عن التصوف؛ بل بالمعنى الرؤيوى عاريًا

من المذهبية، خالصًا من الجمود العقدى. ومن ملامح البطولة الثقافية الأدونيسية أن الكاتب يقبض على المطلق، ليس فى سياق الخطاب المنظم؛ وإنما فى إطار من الحدس: يستقبل ويرسل. وليس أدونيس مثقفًا تنويريًا؛ وإنما هو متصوف أدرك معنى الإنسان والكون إدراكا حدسيًا، وبعبارة أخرى فهو يرفض أن يدخل الإنسان ملكوت الدلالة الغيبية دخولاً عقلانيًا خالصًا. ويضع أدونيس هذه الدلالة الغيبية - وكل دلالة - موضوع إشارة.

لذلك لم يزعم أدونيس قط أنه فيلسوف؛ وإنما ظل يحفر فى أبجديات شعرية جديدة، وهو أحد أبرز الشعراء المقموعين فى الثقافة العربية المعاصرة، الذين يحملون السؤال نحو أسرار الاعتقاد البسيط، ولا يلتفتون إلى النظرية أو العقل. ليس أدونيس زنديقًا، ولا ملحدًا، ولا كافرًا، وليس الإله عنده مفهومًا أو معقولاً، ولكن ذلك لا يعنى بالضرورة أنه غير موجود.

وتتبعث الإشارات الإلهية فى أول مبادئها عن عفو البديهة، وفى اختلاط من الحدس والفكر، الذات والموضوع، النفس والطبيعة، ويصوغ صورة الإله صياغة نسبية لا تصل الإنسان بالمعرفة العقلية. وهكذا فإن الحدس معرفة، لكنه خيال وليس عقلا. ومن ثم تقوم الفلسفة على الحدس الصوفى الشعرى، الذى لا يحتاج إلى منطق؛ فالحدس تعبير عن انفصال لا عن إدراك عقلى. ما العلاقة إذن بين التصوف والشعر عند أدونيس؟

سوف يتم تفصيل هذه الروابط بين الشعر والتصوف على ضوء روح العصر، أى على ضوء ما بعد الحداثة، وهو المصطلح الذى نقله جان فرانسوا ليوتار عن علماء الاجتماع الأمريكيين وإن بدل معناه. وأدونيس كاتب ما بعد حداثى؛ لأنه شاعر ما بعد اليقين وما بعد الوضوح، اللذين ظلا قائمين فى العلم والأدب والفنون حتى نهاية القرن التاسع عشر، بل

حتى نهاية الستينيات من القرن العشرين، حيث أنهى العالم العربى أساطير القومية العربية فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧.

وأدونيس ما بعد حداثى أيضا لأنه ينظر إلى الشعر نظرة تجعله «لعبة لغة» متحركة وغير أكيدة، وهو يفصل الشعر أو قيمته عن الحدث، ويعبر عن حال الشعر والفكر فى العشرين عاما التى شهدت تراجع محور الحداثة والقومية معًا على ضوء أيلول الأسود، وحرب لبنان، وغزو بيروت.

لكن من جهة أخرى، ليس أدونيس من أتباع ما بعد الحداثة؛ لأنه ليس براجماتيًا، ولايبنى النهائية؛ بل يفكر فى أصول التفكير. ومهمة التصوف عنده هى قيادة الوحى إلى قراءات أخرى، ومصاحبة العقل إلى الخيال والحلم.

غير أنه ما بعد حداثى لأنه لايكون تركيبات لغوية ثابتة. والشعر عنده لغة فى الجوهر، تقوم على الإشارة لا على الدلالة، وعلى مفهوم للمعرفة يجعلها واحدة من أنواع المتاهة أو الرؤية غير المنسية ظاهريا. وتنتهى عنده ثنائية الحقيقة والخطأ، والجوهر والمظهر، أو قل إنها أصبحت ثنائية ثانوية يسبقها الوهم والحلم. لم يعد هناك سوى عالم وجهات النظر الخاصة، عالم بلا معنى عالم مخادع. بعبارة أخرى، لم يعد هناك سوى عالم واحد؛ هو العالم الكثير، العالم الشبحى.

ولأنه يحلل الثابت؛ ففكره ينهض كذلك على جانب من النسق، أى على لحظة من اللحظات التكوينية للفلسفة البنيوية. وهو نسق شديد الخصوصية يركز على الوصول إلى أفضل تدمير ممكن للنسق. وهو نسق يتغير فى التاريخ، يتحول ويتزامن فى الثابت.

يسير أدونيس فى دروب البنيوية الثابتة رغمًا عن تعصبه للمتحول. يظهر المتحول من دون أن يوضح ماهيته. فهو أظهر من كل ظاهر، لكنه

أخفى. يشعر كل إنسان بالمتحول، أو أكثر الناس جملة، وإن لم يعرف جوهر المتحول ماهيته. يشعر الإنسان بالمتحول، وبالآنية المتحولة، وإن لم يشعر بماهيته؛ لأن المتحول غير قابل لأن يحد؛ ذلك أن الحد يعنى بالجنس القريب والفصل النوعى.

وهذا بعينه مصدر الإشكال فى الفكر الحدسى عند أدونيس، أو أحد مصادره الأولى. يتحقق المتحول العينى من حيث مرتبته الذاتية فى مقابل المتحول. المتحول ظاهرة الآنية خفى الماهية، يؤكد نفسه وقوته فى الوجود، لأنه واجب الوجود بذاته.

تعرض أدونيس لمشكلات فلسفة العلوم اللغوية العربية نثرا وشعرا فى سَعْى دائم وراء أنساق لغوية وفكرية غير ثابتة. إذن أدونيس مفكر ما بعد حداثى، يجعل الشعر لعبة لغوية لاتنتج علمًا؛ وإنما تصنع مجهولا يتناقض فى نسق مفتوح دائمًا. ورفضه مفهوم الحقيقة والوحدة والكلية رفض حديث وما بعد حديث على السواء. والحقيقة أن الشاعر ما بعد الحداثى فى أدونيس يلعب باللغة حسب قواعد وقوانين بيَّنها هو بنفسه وفى بنية مفتوحة، لكنه احتفظ - فى الواقع - بجانب من النبرة الأخلاقية العقدية، وهو الأمر الذى يتعارض مع وضعه الذات مكان البنية الثابتة فى علاقة غير شكلية.

إذن، ما مفهوم الجديد؟ هل يكون هذا المفهوم مربوطًا بالنمطية الطردية؟ كيف يستقى أدونيس الجديد من القديم؟ ما النقد الجديد؟ ماذا يعنى أن يكون أدونيس متصوفًا بالجوهر وشاعرًا؟ أليست دعوته فى محصلتها النهائية دعوة رومانسية جديدة؟ هل حداثته الجديدة إحياء لبدائية جديدة؟

الجديد هو التجديد، والتجديد الذى صنعه ودعا إليه فى اللغة والفكر جميعًا جاوز به التحديد الحديث. تقع دعوة أدونيس فيما بعد التاريخ

الحديث رغمًا عن استناده إلى القوة النقدية والثورية التى كانت تميز التاريخ الحديث، ثم ضاعت وتناثرت فى ظروف هزيمة ١٩٦٧.

وأما ما بعد الشعر العربى القديم فهو جوهر مشروعه:

«أحب هنا أن أعترف بأننى كنت بين من أخذوا من ثقافة الغرب، غير أننى كنت كذلك بين الأوائل الذين مالبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعى ومقومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافى الذاتى. وفى هذا الإطار أحب أن أعترف أيضا أننى لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافى العربى السائد وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هى التى غيرت معرفتى بأبى نواس، وكشفت لى عن شعريته وحداثته. وقراءة مالارميه هى التى أوضحت لى أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبى تمام. وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هى التى قادتنى إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسى الحديث هى التى دلتنى على حداثة النظر النقدى عند الجرجانى، خصوصًا فى كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التعبيرية»[١].

ويتجلى ما بعد الإله منذ «أغانى مهيار الدمشقى»، حيث كتب يقول فى قصيدة تحمل عنوان «مات إله»..:

«ماتَ إله كانَ من هناكْ،
يهبطُ من جمجمةِ السماءْ
لربما فى الذُّعْرِ والهلاكْ
لَرُبَّمَا فى الرُّعْبِ، فى المتاهْ
يَصْعَدُ من أعماقى الإلهْ،

لربما فالأرض لى سريرٌ، وزوجةٌ

والعالمُ انحناءٌ» (٢).

يستبدل أدونيس إذن الإله الأرضى بالإله السماوى، وذلك على سبيل تكوين عمودية أرضية. وهى فكرة تختلف جذريًا عن المذاهب المعرفية السائدة.

وهو ما بعد سياسى. وفى هذا الإطار قال ومازال يقول دائما: إن الحقيقة خارج النص وخارج السلطة. وكل كتابة، أيًا كانت - فكرًا شعرًا - لا تنطلق من هذه البداية لا يمكن أن تؤسس للتقدم، ولن تكون إلا عودة ما، أو غيبية ما، أو تلفيقًا ما، أو تقليدًا ما، لن تكون - بعبارة ثانية - إلا شكلاً آخر من الانحطاط والتخلف»(٣).

كما أنه ما بعد صناعى: «التقدم اليوم مادى، لكنه أعمى لا يبصر ولا يستبصر، خصوصًا فيما يتعلق بمستقبل الإنسان ومصيره. (٤).

ويبدو له أن الأساس الأول لكى يحقق الفكر العربى مهمته الأولى هو أن يخرج إلى ما بعد الدين الموضوعى: «ولا يبدأ هذا الخروج من البنية الدينية إلا بالفصل كاملاً بين الدين وبين السياسة، وبين الدين وبين المؤسسة، بحيث ينحصر الدين فى كونه تجربة شخصية محضة لا تلزم إلا صاحبها»(٥).

إنه يدعو إذن إلى العلمانية، وإلى نقد المعطيات الأولى لبنية الفكر الأولى الدينية.

غير أن أدونيس لا يتعدى الحداثة، فهو يبقى على خلاف مع مختلف الفلسفات الاشتراكية والرأسمالية والبنيوية والنيتشوية، التى تجعل الإنسان جسرًا يتحول عليه الإنسان إلى حالة أرقى.

لكنه سرعان ما يعود إلى ما بعد الحداثة، من حيث دوران فكره حول ما بعد الثقافة العربية والإسلامية والغربية والأوروبية والأمريكية، فهو يرفض ثقافة مجتمع تؤسس له وتهيمن عليه الرؤية الدينية»(٦) ،أى إنه يرفض ثقافة مجتمع تقليدى ماضوى فى بناه وقيمه وثقافته ومؤسساته، كما يرفض الثقافة التقنية العلمية التى تميز المجتمعات الغربية الأوروبية والأمريكية.

وما بعد حداثية أدونيس متوافقة مع أصولية ما. إن ما يريد قوله هو أن الكتاب والمفكرين العرب المعاصرين، بمختلف اتجاهاتهم، «لا يستطيعون أن يجمعوا الماء والنار فى يد واحدة، وأن عليهم قبل أن يطالبوا الحكم العربى بتحقيق الديمقراطية أن يطالبوا المجتمع نفسه بأن يتخلص مما يحول دون تحقيقها، وأن هذا الذى يحول يتمثل فى أصول ليس الحكم إلا نتيجة لها، وأنه لا يمكن بناء الديمقراطية إلا بأصول أخرى»(٧).

وأدونيس، مع ثوريته، لم يطرح قضايا ما بعد الرأسمالية، أو ما بعد البورجوازية فى السنوات الأخيرة من القرن العشرين؛ لكنه واحد من شعراء ما بعد الأيديولوجيات بسبب رفضه لفكر الوظيفة: «يلتقى الفكر الغيبى والفكر الأيديولوجى فى القول إن المجتمع العربى متخلف. وقد يتفقان على تسمية هذا التخلف انحطاطًا بالقياس إلى الإنجازات الغربية الحضارية المتقدمة. ولئن كانا يختلفان فى التشخيص، وفى العلاج ظاهريًا، فإن بنيتيهما متشابهتان، وطريقتهما فى التقليد والممارسة متطابقتان»(٨).

كلاهما وظيفى ذرائعى: «وظيفى لأن غايته ليست التحليل والاستقصاء بل الخدمة؛ خدمة المصلحة. وذرائعى لأن مهمته ليست البحث والسؤال بل الفعالية»(٩).

والجانب الذرائعى فيما بعد الحداثة هو الذى يحرك أدونيس من دائرة ما بعد الحداثة، ويرجعه إلى الحداثة.

وفى سياق نهاية الألفية الثانية، ماذا يبقى إذا أعلنا نهاية الثقافة العربية السائدة، ونهاية التقنية أو العقلانية العلمية التى تميز أوروبا وأمريكا واليابان والصين؟ ما معنى الانحطاط الروحى؟ ما منجزات النهضة وحدودها؟ ما معنى القطيعة والاستمرار؟ الأفول والماضى والمأساة؟ التقدم والمستقبل والطليعة؟ النفى والتكرار؟ ما أركان الزمن المفقود فى الثقافة العربية؟ هل هناك دورات تاريخية أو عَوْد أبدى إلى المثيل والشبيه؟ وإذا كانت الحداثة الشعرية قد سبقت نفسها عندأبى نواس وأبى تمام وأبى العلاء المعرى والمتنبى وغيرهم، فما معنى عموم الحداثة؟ ما عموم الحداثة وخصوصها؟ ما فقرها وثراؤها؟ ماذا يبقى فى الواقع حين نجعل الشعر لعبة لغوية؟ يقوم مفهوم الوثبة أو الطفرة المطلقة على غير الواسطة، التوسط. أى إنها تقوم على إحراق المراحل ضمن انتقال مفاجئ ومنفصل. يناقض الوثوب المسير، ويعارض المصبر، فكيف يتوحد المصير والثابت فى وحدة كثيرة؟ صحيح أن الوجود الأدونيسى، أو العدم الأدونيسى ـ فكلاهما واحد ـ يقوم على الزمان، وصحيح أيضا أنه عد الزمان خشبة مسرحية يمثل عليها الإنسان وقت الوجود، إلا أن الزمان هو المطلق، هو الزعم أو أكثر الأشياء كلها عمومًا. هو الكلية التى تفوق كل شىء مهما تكن درجته فى الثبات. يستوى على عرض المقولات والموجدات جميعًا بلا استثناء.. الزمان هو الذات التى تقبل أو تحتمل المحمولات جميعها دون أن تكون هى نفسها محمولاً، محدودًا بحدود متعالية.

لكن هذا الزمان الماثل فى الإطلاق لا يحدث، وهو ثابت أيضا. ليس الزمان الأدونيسى وحدة يعرض فيها الوجود العدم، وهو ليس وحدة

متحركة يناقض فيها العدم الوجود؛ إنما هو تعارض بلانهاية بين العدم والوجود. ولا يوجد الزمان خطيًا فى تتابع منقوط أو مسلسل تشكله اللحظات المتباعدة المتقاربة.

لا ينفى هذا كله أن المتحول الأدونيسى يحتل المرتبة الأولى فى جدول الأعمال «الثابت والمتحول». المتحول فى «الثابت والمتحول» هو صاحب الأولوية الثورية. وأما العقلية الثقافية العربية والإسلامية السائدة، فتضع المتحول فى المرتبة الثانية بعد الثابت.

صنع الله المتحول كصورة متحركة للثابت، أو صنعه من عدم. وشارك العدم فى خلق المتحرك؛ لذلك ولد المتحول - سابقًا - منفيًا أو مسلوبًا.

لكن إذا كان صحيحًا أن العالم الأدونيسى بلا نهاية ولا بداية؛ فهو عالم يتصف بالصفات الأزلية الثابتة.

ظلت هناك فجوة بين المتحول وبين بهاء الثابت، وظل المتحول فى إطار هذه الفجوة ثانويًا. لكن المتحول الأدونيسى لا يتمتع بالأبعاد الثلاثة المعروفة: الماضى والحاضر والمستقبل، وهو ليس الإمكان؛ لأن الإمكان محكوم بمبدأ عدم التناقض المنطقى، وإنما هو الإمكان الفعلى الذى يملك القوة أو المستقبل، وهو الأول فى الوقت نفسه.

إذن هناك - عند أدونيس وهى ظاهرة استثنائية فى تاريخ الفكر العربى - أولوية مطلقة وغير مشروطة للزمان. فأدونيس يكشف، للمرة الأولى، لا الثابت وإنما المتحول كتحول أصلى وأولى.

ومن المؤكد أن أدونيس يعيد اكتشاف التراث، لكنه يلاحظ فيه سيطرة الثابت المطلق والأسمى. وإذا كان الثابت والمتحول يتماهيان، فالفكرة التراثية السائدة تضع المتحول ضمن الثابت، أو تختصر المتحول فى الثابت.

يرى أدونيس أن الثابت والمتحول لا يتماهيان؛ لأنه فى حال توحدهما يُصفّى «الثابت - المتحول». وبدلاً من أن يتقدم المتحول فى أفق الوعى، يتحول أصلا، ويعيد إنتاج المتحول بنفسه. الثابت - فى الرأى الشائع والسائد - لا يغير المتحول. أما عند أدونيس فالمتحول هو المنطلق الذى يقع وراءه أى شىء آخر، حتى ولو كان الثابت. ولاينفك المتحول سعيًا وراء إعادة إنتاج نفسه بنفسه بوصفه تحولا لنفسه.

وأدونيس هو المفكر العربى المعاصر الذى تصور المتجول تصورًا مطلقًا وجذريًا على نحو فريد. يتحول المتحول بنفسه دون الثابت، أى إن المتحول ليس قوة تثبيتية. أما الرأى السائد فقد جعل المتحول قوة من قوى الثابت.

وإذا كان المتحول الأدونيسى لا يثبت، فهو غير قابل لأن يوضع فى قالب عقلى. المتحول الأدونيسى هو متحول الجنوب وبين العقل والجنون قصة صراع طويلة وقديمة، ويكاد لا يوجد فى تاريخ الثقافات أو الأفراد أو الشعوب صراع أقدم من صراع العقل والجنون.

والفلاسفة.. أليسوا جنود العقل؟ أبطال التنوير؟

لم يجاوز أدونيس نهائيًا الفوضى، بل يعد نفسه فوضويًا: «هل تدرك الآن لماذا أنا فوضوى؟ وبأى معنى؟ بلى، كل قمع للحرية، حرية القول والتفكير، حتى حين تكون الآراء المعبر عنها خاطئة؛ إنما هو قمع للحقيقة ذاتها، فنحن لا نصل إلى الحقيقة إلا بالحوار، وبالمواجهة بين آراء حرة متساوية. إن كل قتل للحرية فى مجتمع ما إنما هو قتل لهوية هذا المجتمع نفسه، وقتل للغة التى تفصح عن الهوية»(١٠).

لم يرد أدونيس أن ينتصر على الفوضى، ولم يدخل أفق الكلام المضبوط أو مجال الفكر المنظوم؛ بل يصدر الجنون عن وعى تام، حيث لم يعد المجنون منذ العصر الكلاسيكى هو الأحمق أو الأبله أو السكير أو

الفاجر أو المجرم.. وحين كان أفلاطون يعدد أنواع الجنون المعطى بنعمة إلهية، وهى أربعة بينها الجنون الشعرى، والجنون الفلسفى.

فالجنون ينتج من «تغير يحدث بقوة إلهية فى مقاييسنا الاجتماعية العادية». إنه الانتقال من العادى إلى غير العادى، أو هو خرق العادة: وذلك هو الشعر[11]، وذلك هو التفلسف أيضا.

وفى نهاية هذا التحليل نود أن نقول إن أدونيس هو أحد أعمدة الحداثة الشعرية العربية المعاصرة؛ لأنه يدافع عن أطروحة تدور حول شعرية الشعر فى مجمله وشموله.

ومحتوى هذه الأطروحة تقول إن شعرية الشعر الحديث: «لا تقتضى، أو لا تتضمن حرية الفكر وحده؛ وإنما تقتضى وتتضمن حرية الجسد أيضا. إنها انفجار المكبوت وتحرره. فأن يفكر العربى - حقًا - تفكيرا حديثًا، وأن يكتب كتابة حديثة، أمران يعنيان أوليًا أن يفكر فيما لم يفكر فيه حتى الآن»[12]. الحرية التى تملأ المكان وتسكنه دون أن يكون المكان، وتسكنه دون أن يكون قابلاً لأن نقيسه بمقاييس قد تحطم قواه. وتدخل هذه الحرية فى لعبة متحركة أبدًا وينقسم الواقع دون أن يتوحد أبدًا. ومن نافل القول أن نذكر «الاتصال بين الفكر والشعر، فحتى الذين كانوا يذهبون إلى أن الشعر إلهام وموهبة، لم يكونوا يستطيعون أن ينكروا هذا الاتصال القوى المتين بين الفكر والشعر، ولو أنهم لم يكونوا يحددون هذه الصلة أو يجعلون منها موضوع تفكير أو بحث نقدى. ورغم هذه الصلة القوية المتينة بين البيئة الفكرية والشعرية، وبين التطورات التى تطرأ على هذه البيئة، فإن تمثل هذا الموضوع وبلورته ظل غامضًا فى التفكير النقدى القديم منه والحديث، والقليلون هم الذين تنبهوا - استمدادًا من النظريات الغربية - إلى الصلة بين الحركة الفكرية وتطور الشعر عند العرب. وهكذا ظلت أغلبية الدراسات تنفرد بتصور الحركات الفكرية العربية مثلا، أو

تنفرد بتصور الحركات الأدبية دون أن تعمق العلاقة العضوية بين تطور الحركتين، سواء فى الشعر القديم أو الحديث»(١٣).

لكن الصلة التى تربط الشعر بالفكر والفكر بالشعر هى صلة حضارية، وهى لا تقتصر على ثنائية الشكل الشعرى والمحتوى الفكرى، كما أن الصلة ليست أحادية الجانب، أى إن الصلة ليست فقط تأثير الفكر فى الشعر، «حتى كانت هناك مدرسة نقدية تتعصب لأبى تمام لأن شعره اتسم ببعض النظريات الفكرية أو بالحكمة، كما يعرفون شعر المتنبى أو المعرى أو ابن الرومى، وغيرهم من شعراء الفكر الذين تأثروا ببعض المنطلقات الفلسفية فكانت لبعضهم فى الحكم الحياتية التى صدرت عنهم، وكانت سبيلا لتطعيم الشعر بالفكر، والنظر، وتجويد المعانى»(١٤). ليست الصلة بين الشعر والفكر عند أبى تمام والمتنبى والمعرى وابن الرومى - وجميعهم أسلاف أدونيس، أنهم أثروا تأثيرا فكريًا فى الشعر؛ وإنما أيضا كان لهم تأثير شعرى فى الفكر، وهو ما سنبرهن عليه فى دراسات أخرى فيما بعد فى زاوية تحليل الخطاب.

ولماذا اختيار أعمال أدونيس دون غيره من الشعراء لتبيان ماهية الصلة التى تربط الشعر بالفكر؟ لماذا اختيار أدونيس دون أبى تمام أو النفرى أو المعرى أو أبى نواس أو المتنبى أو ابن الرومى؟ ألا تتحقق ماهية العلاقة بين الشعر والفكر فى أشعار هؤلاء الشعراء؟ فالماهية العامة نفسها مستخلصة من خصوصيات وفرادات أخرى عديدة ومتنوعة، أثرت بها حركة الشعر على مر التاريخ العربى. ولذلك فقد تبدو هناك حاجة إلى تحليل سابق متنوع لمجموع الأشعار والتجارب الشعرية التى دارت بين الشعر والفكر. وفى هذه الحال يظهر شعر أدونيس وفكره كأنهما حالة خاصة من بين عديد من الحالات الخاصة الأخرى؛ لأن أدونيس وحده لا يرقى إلى مرتبة المقياس فى تعريف الشعر الفكرى، وتحديد الفكر

الشعرى تحديدًا جامعًا مانعًا. وعلى هذا، يقوم بحثنا على حدود محدودة، وإن كان هدفه العموم. وليست هذه مصادفة، فالجوهر هو القائم بغيره، وهو حامل للأعراض. تتغير ذاتيته، وتتكون وتفسد

لكن لا يحقق أدونيس عَرَضِيًا الجوهر العام للصلة التى تربط الشعر بالفكر والفكر بالشعر، وإنما هو الشاعر الميتافيزيائى فى الشعر العربى الحديث. فبدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتى، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطى حجازى، وفدوى طوفان، ونازك الملائكة شعراء ليسوا فى المقام الأول شعراء مفكرين أو مفكرين شعراء. من المؤكد أنهم تطرقوا إلى قضايا المطلق، لكن الجمع بين الشعر والفكر هى الميزة التى يمتاز بها أدونيس عن غيره من المثقفين العرب المعاصرين.

إنه شاعر ميتافيزيائى، وليس شاعرًا فيلسوفًا؛ ذلك أن الفكر الميتافيزيائى تأمل فى العالم، أما الفلسفة فهى أكثر من مجرد تأمل. غير أن أعمال أدونيس تتضمن أيضا طريقة ومنهاجًا فى تأمل العالم؛ لأنه يجاوز إثارة المشكلات الجذرية إلى محاولة الإجابة عنها، كما أنه يكتب بنبرة الذى يعلم الحقيقة؛ لذلك فهو مفكر، شاعر، ميتافيزيقى، ومتصوف.

الباب الأول

أدونيس الإنسان

«ربما كنت حبل سُرة بين رحم اليأس وسرير الغبطة
ربما كنت لغة يلوذ بها الحى فى حواره مع الميت
ربما كنت لونًا يُوحِّد بين قَوس قُزح وقوس الأيام
ربما كنت إكسيًرا يترك لكى شىء أن يسبح فى شعره الخاص».

أدونيس

الفصل الأول

شاعر بلا سيرة

«لستُ ما شئته، لستُ ما لا اشاءْ
ليس لى سيرةْ، ليس لى موطنٌ،
غيرُ هذا التشرد بين حروف الهجاءْ».

أدونيس

ولد أدونيس سنة ١٩٣٠ فى قرية صغيرة بجبال جبلة [1] فى محافظة اللاذقية فى سوريا، وهى قرية فلاحين حيث كان أبوه يعمل بالزراعة. كان أبوه مثقفًا ثقافة عربية تقليدية، وخصوصًا ثقافة دينية وشعرية ولغوية، وكان يُعَدُّ فى جيله ووقته بين رواد هذه الثقافة الموروثة. وعلى يديه تعلم أدونيس اللغة العربية، ودرس القرآن، وتعرف إلى معظم الشعراء العرب الذين كان يؤثرهم، ومن بينهم أبو تمام والمتنبى والشريف الرضى، ويذكر خاصة ديوان الحماسة لأبى تمام. ولم تكن آنذاك فى قريته مدرسة، وكان أبوه مع حرصه على أن يوثق صلاته بالثقافة العربية القديمة، حريصًا أيضًا على إرساله إلى المدرسة. ويذكر أن أقرب مدرسة إلى قريته كانت تبعد قرابة الساعة. ومع أنه كان صغيرًا، ولم يكن فى القرية كلها من يرافقه إلى المدرسة سوى شخص واحد يكبره قليلاً، فقد أرسله إلى هذه المدرسة. ويذكر أنه كان كل يوم يسير مسافة ساعة تقريبا من البيت إلى المدرسة، وبالعكس ساعة أخرى تقريبًا فى العودة. ولم تكن الطريق سهلة؛ ففى الشتاء كان يقطعها نهر يفيض، فكان أهله يجيئون طيلة الشتاء كل يوم كى يساعدوه على عبور النهر. وبقى على هذا المنوال سنتين، غير أن المسألة لم تكن عملية، بل كانت غاية فى الصعوبة والتعقيد، فانقطع عن الدراسة ولم يكن قد أنهى المرحلة الابتدائية من

الدراسة. غير أنه كان قد تعمق - بفضل والده - فى الشعر العربى القديم، وحفظ كثيرًا منه عن ظهر قلب، وكان قد بدأ فى ذلك الوقت يكتب بعض القصائد.. ومما كان يلفت نظره، ويفهمه الآن بشكل أعمق، عزلة والده عن أغلبية أهل قريته. وكان السبب هو أن معظم سكان القرية يوالى زعيمًا إقطاعيًا يرفض أبوه موالاته. وقد تسبب ذلك فى إرهاق الأب من النواحى جميعها، وبخاصة من الناحية المادية؛ فقد لجأ هذا الزعيم، لينتقم منه، إلى أن يسحب باسمه مالا من أحد المصارف، فأخذ هذا المال، وكان على الأب أن يسدده. وقد بقى حوالى عشرين عاما يرزخ تحت عبء سداد هذا الدين. وهذا العمل من جملة الأعمال الانتقامية التى كان يلجأ إليها الزعماء الإقطاعيون فى هذا الزمان. ومما يحير أدونيس حتى الآن أن أباه لم يكن يتفوه بكلمة شتيمة ضد هذا الزعيم أو أنصاره، وإنما كان يجابه ذلك كله بصمت كئيب يستغربه حتى الآن. وفى حوالى منتصف الأربعينيات - وكان العهد الاستقلالى فى بداياته، وقد انتخب شكرى القوّتا أول رئيس للجمهورية المستقلة - قرر رئيس الجمهورية أن يزور الأقاليم السورية، ويتعرف مشاكلها، فخطر للطفل أن يكتب له قصيدة ينقل له فيها مشاعر الاستقلال، وكان ذلك الزعيم بين الأشخاص الذين أعدوا استقبالا حافلاً لشكرى القوّتا، وقد ذهب بين الذين ذهبوا إلى هذا الاستقبال من دون موافقة الأب، الذى لم يذهب، ولكن من دون معارضة، وذلك على أمل أن يقرأ القصيدة هناك. لكن الزعيم ما إن عرفه، وعرف أنه ابن فلان حتى رفض رفضًا تامًا أن يلقى القصيدة، وأمر بطرده. فما كان منه إلا أن يسارع إلى مدينة جبلة نفسها التى وصفها، فهى شخصية تاريخية، وهى تتناول مصيرهم كله تقريبا. ولذلك كان لابد لهم من أن يتخلوا عن الحزب، وكان أدونيس واحدًا من هؤلاء. ولم يكن التخلى سهلا. وقد حاول هؤلاء الأفراد تطوير الحزب من داخله، وإعادته إلى صفائه

الأصلى، ولكنهم أخفقوا بالطبع. وهكذا وجدوا أنفسهم شيئا فشيئا يبتعدون عن الحزب. وقد بدأ بالنسبة إليه هذا الابتعاد منذ عام ١٩٥٨، وكان قبل هذا العام مع بعض أصدقاء له يمارسون نشاطًا ضمن الحزب لفضح انحرافاته القيادية، وطرد الذين قاموا بهذه الانحرافات، غير أنهم أخفقوا. إن تطورًا شخصيًا داخليًا ما كان يختمر فى داخله مواكبًا هذا الابتعاد عن الحزب. هذا التطور الشخصى كان أشبه بأداة كشف لنفسه أمام نفسه. فقد أخذ يشعر أن ثمة تناقضًا أساسيًا بين الإبداع، والمؤسسة أيا كانت هذه المؤسسة. ولا يكتم أنه عانى صراعًا مرًا عنيفًا فى القرار الذى اتخذه: هل سيطيع هاجس الإبداع، أو سيطيع هاجس العمل الجماعى المنظم؟ لكن الهاجس الأول انتصر بعد عذاب فى داخله، وآثر أن يقيم نوعًا من التوفيق بين هذا الإبداع وبين نوع من الالتزام غير الملتزم إن جاز التعبير، أى الالتزام غير الحزبى، وغير العَقَدى. وقد مر بفترة حاول عديد من الاتجاهات أن يجذبه إليه، فنحن نعيش فى وسط ثقافى وتربوى لا يستطيع أن يفهم إنسانا يبحث بحرية كاملة عن الحقيقة. فلابد من أن يصنفك حتى يفهمك، وأنت إن لم تقبل تصنيفه هنا أو هناك ستتعرض لنعوت سلبية كثيرة. حقًا تعرض لمثل ذلك بعد أن ترك الحزب، ولم تبق صفة حزبية إلاوقد وصف بها؛ فأصبح - مثلا - شيوعيًا لدى بعضهم، وناصريًا لدى بعضهم الآخر، وبعثيًا عند آخرين، وفوضويًا عربيًا لدى الغالبية.

بين عامى ١٩٤٦ و ١٩٤٧ تَعرَّف التفعلية الواحدة كمصطلح موسيقى للشعر. لا يذكر كيف تعرفها. كان نفوره من الشكل التقليدى أمرًا طبيعيًا. فمنذ نشأته كان ينفر من كل ما هو تقليدى. وبسبب نشأته كان يرى أن عليه أن يثبت وجوده لا بالتقليد وإنما بالبعد عن ذلك، فقد كان مشغولا بهاجس البعد عن التقليد منذ كتابة أولى قصائده؛ ولهذا جاءت أولى

قصائده شديدة الإغراق فى استخدام ألوان المجاز والاستعارة والتشبيه.
وقد أصبحت مسألة بداية الشعر الحديث [٢] مجالا مثيرا للجدل، غير أنه لا يرى فى الحديث عنها أية فائدة، فليس المهم من الناحية الشعرية الخالصة أن تبدأ شكلاً جديدًا؛ بل المهم أن تبدأ الشعر. كان ثمة تطور داخلى عميق هو الذى قاده إلى الشكل الشعرى الجديد، وهو يعتقد أن هذا التطور الداخلى ملازم لكل تجربة شعرية أصيلة.

كانت بذور التجديد فى عالمه تختمر بديوانه الأول «قصائد أولى»،[٣] فقد كان يشعر - ولو بشكل غامض أخذ يتضح - أن الأمر الأساسى الذى يواجه الشاعر العربى هو أن يغير الرؤيا التقليدية نفسها، بحيث لا يتغير معها الشكل والمضمون وحسب؛ وإنما يتغير كذلك معنى الشعر بالذات [٤].

أهم ما كان يرافقه، بشكل خاص فى هذه المرحلة، هو المناخ الصوفى مقرونًا بإرادة تغيير كل شىء. ولعل التأثير المباشر الذى أثمر إرادة التغيير؛ هو انخراطه السياسى[٥]. كما أن الذى أثمر المناخ الصوفى هو نشأته وتربيته واطلاعه على التراث الصوفى. وقد اكتشف فى هذا التراث غنى عظيمًا [٦]. وهو يعجب الآن كيف أن الشعر العربى الذى يقول، أو يدعى أنه يريد أن يتجاوز الواقع إلى ما وراءه، كيف يصدر عن السريالية مثلا، أو غيرها من الحركات المماثلة، ويهمل التراث الصوفى!! وفى رأيه أن السوريالية مستمدة، بمعظم أصولها الجوهرية، من هذا النبع المشرقى العظيم الذى يسميه الصوفية.

أثَّر التراث الأوروبى كثيرًا فى تطور الشعر العربى الحديث[٧]. ولكن هذا التأثير لم يفعل فى تطوير الشعر العربى إلاّ حيث يكون الشاعر متأصلاً فى تراثه. فالذين تأثروا من دون أن يكونوا متأصلين جاء نتاجهم شكليًا وسطحيًا. غير أن هذا لايعنى - أبدًا - أن الشعر الجديد نسخة منقحة من الشعر القديم. فالشعر الجديد منفصل عن القديم ومتصل فى

آن: منفصل من حيث إن طريقة التعبير، والعالم الشعرى، ومجمل العلاقات والقيم والرؤى التى يخلقها الشعر الحديث الحق لا علاقة لها بما - يماثله فى الشعر القديم. وهو متصل من حيث إن هذا الشعر لايزال يسبح فى الماء القديم؛ ماء اللغة والإيقاع والحساسية إلى حد كبير، والغنائية إلى حد كبير آخر، وحس الفاجع والغياب إلى حد كبير ثالث مما يراه فى طبيعة الأرض العربية.

إن ثمة علاقة قوية بين الأفكار الثورية فى أواخر الأربعينيات من القرن العشرين والشكل الشعرى الجديد؛ وهى أنها كانت عاملاً حاسمًا فى دفع الحركة الشعرية الحديثة إلى إنجاز الفتوحات التى أنجزتها، والتطلع المستمر إلى فتوحات أخرى أبعد وأغنى. لكن يجب أن نلاحظ دائمًا أن الأفكار بذاتها، وحتى الأشكال بذاتها، لاتخلو عن هذه الفترة، لم يشأ أن ينشرها فى «أوراق فى الريح» حين طبعه عام ١٩٥٨؛ لأنها بدت له آنذاك باروكية خشنة.. أى بعيدة عن المناخ السائد، مع أنها تعبير يكاد يكون وصفيًا عن التجربة التى عاشها فى السجن. وقد أعاد طباعة هذه القصائد فى الطبعة الثالثة من «أوراق فى الريح». [8] لم يقصد أن يكتب بشكل مسرحى - كما هو معروف - وإنما كانت هذه النزعة الدرامية جزءًا من محاولات تفجير طاقات الشكل الشعرى العربى. وقصائده بدءًا من «الصقر»[9]، إلى «التحولات»[10]، إلى «المسرح والمرايا»[11] ذات بناء درامى غايته تجاوز البناء الخيطى ذى الاتجاه الواحد، الذى ساد الشعر العربى التقليدى، والذى لايزال يسود الشعر العربى الذى ندعوه جديدًا، وذلك من أجل خلق القصيدة «الشبكية»، التى تتداخل فيها خيوط كثيرة واتجاهات كثيرة. وليس الهدف كتابة مسرحية شعرية بالمعنى المتداول.

لعل خلق شخصية مهيار[12] يرجع إلى أسباب كثيرة، منها الابتعاد عن التعبير الذاتى المباشر الذى عرف به الشعر العربى التقليدى. ومنها إرادة

خلق شخصية رمزية على غرار ما فعله شعراء كثيرون فى الغرب، من أمثال جيته «فاوست»، ولوترياموِن «مالدورو». ومنها سبب أرجعه إلى التأثير الصوفى؛ هو ما يمكن أن نسميه فكرة التجلى باللغة القديمة، والتشخيص بلغة الفلسفة الحديثة. فقد كان مهيار تجليًا أساسيًا. هذا كله أتاح له حرية الحركة، بمعنى أن الحضارة كلها صارت طينة بين يديه. يهدمها ويبنيها، يلعب بها، يعارض المستقبل بالماضى، والحاضر بالمستقبل، ويجمع الأبعاد الزمنية الثلاثة فى بعد مباشر واحد، ويربط الحضور بالغياب ، ويحول التاريخ كله إلى أصوات تتناقض وتتآلف، تتصادق وتتعادى، تتوحد وتتمزق. ولقد اكتشف أن لمهيار من هذه الزاوية بعدًا جدليًا. وكان فى هذه المرحلة، مرحلة كتابته، قد تعرف إلى أعظم شاعر فى العالم القديم، هو هيراقليطس(١٢)، شاعر التغير والصيرورة.

يقول مهيار: «نموت إن لم نخلق الآلهة، نموت إن لم نقتل الآلهة». إن مهيارًا هو هذا التيه، ولكن التيه الواعى، الذى ما إن يضع قدمه على صخرة حتى تتزلزل، فهو الصخرة والزلزلة فيها، هو الحضور والغياب فيها،هو البحث الذى يظل بحثًا. ومن هذه الناحية قد يقال إن مهيارًا لايقول شيئًا بالمعنى المحدد. إلا أنه فى الواقع يقول كل شىء.

وليس لاسم مهيار أية علاقة بمهيار الديلمى، وحين اختار مهيارًا كان يشير، ولو كانت هذه الإشارة بعيدة، إلى ما يحمله جذر الكلمة من الهدم والانهيار. ولم يستغرب أن يثير هذا الديوان تأويلات وتفسيرات بعيدة جدًا عن طبيعته، لاسيما فى المناخ الثقافى العربى شبه الدينى، شبه العنصرى، شبه المغلق. لذلك لم يستغرب اتهامهم إياه بالشعوبية، وبأنه مناوئ للحضارة العربية، وغير ذلك مما لايدين الشعر بقدر ما يدين تخلف الوعى النقدى العربى. وقد يجرنا هذا إلى أن نبحث معنى التراث: هل هو ثور مقدس، أو هو غابة كثيفة رائعة من التناقضات، من البسيط

والمعقد، من الغنى والفقير، ومن العظيم والتافه، من الغامض والواضح؟[١٤] وطبيعى بالنسبة إليه أنه يقتل التراث إذا كان ثورًا مقدسًا، ويعلن أن سهامه ستظل تخترق قداسة من هذا النوع. أما إذا كان التراث هذه الغابة، فإن مهيارًا هو شجرة عربية يزعم أنها من أزهى الأشجار وأكثرها تأصلاً فى هذه الأرض العربية الطيبة.

إن أكثر رموز الديوان هى رموز عربية. فالحلاج، والحسين، وعمر بن الخطاب، وغيرهم كثيرون، رموز تؤكد ارتباط مهيار بالتاريخ العربى.

ولاشك أن النظام والمؤسسة ملازمان لوجود الإنسان نفسه. ولكنه ضدهما من حيث إنهما يحدان حركة الإنسان وتطلعه إلى الأرقى. وكل نظام من هذه الزاوية - حتى ولو كان تقدميًا - حد وحاجز. وما أجمل وأعمق فى هذا الصدد رؤيا كارل ماركس القائلة بزوال الدولة، أى بزوال جميع أشكال النظم والمؤسسات، والعودة إلى الحياة (حيث يقول ماركس ما معناه: هنا يبدأ التاريخ الحقيقى للإنسان). وفى مجتمع مثل المجتمع العربى، حيث يتحول كل شىء إلى نظام كالقيد، وإلى مؤسسة كالكهف، يبدو مهيار رائدًا فى تحطيم هذه الأشكال المنظومة والمؤسسية، وتجاوزها إلى ما يفتح طاقة الإنسان.

من هنا يبدو مهيار هدامًا يبحث عما هو أرقى وأفضل وأكثر تقدمًا، أى إن هدمه إيجابى لا سلبى، وفى هذا يبطل الزعم القائل بأن مهيارًا عدمى؛ فمهيار لا يستسلم، بل يرفض فى سبيل أن يقبل شيئًا آخر، بل إنه يقول إن أبعد شىء عن مهيار هو العدمية. فهو باستمرار يبحث عن صورة جديدة للعالم. مهيار يقتل الآلهة جميعها بشتى أشكالها، ولكن من أجل أن يقيم عالم الإنسان.

إن هذا القيمة هى جزء من الوجدان الغربى تاريخيًا. فمن يريد أن يغير العالم، أو يقدم صورة جديدة لعالم آخر مغاير. وهذا مما يميز

أدونيس عن معاصريه من الشعراء. لابد له من أن يفرغ اللغة نفسها من محتواها القديم، ويتم ذلك بإفراغها كمفردة أولى مستقلة بنفسها، وكمفردة لها علاقة بما قبلها وما بعدها، وكمفردة تشارك فى التركيب التخيلى والإيقاعى والتصورى. وهكذا اقتلع الكلمة من العالم الذى كانت تسكن فيه، وزرعها فى العالم الذى يخلقه، ومن هنا كان فهمها يتوقف، فى الدرجة الأولى، على فهم سياقها، وعلى فهم عالمه. وهكذا لابد لأى ناقد يريد أن يفهم تجربته من أن يفهم حياته أيضا. ومن هنا بدت لغته فى «مهيار» جديدة كليًا لبعضهم، أى صعبة، مع أنها من حيث هى مفردات سهلة جدًا.

والحق أننا إذا نظرنا إلى القصيدة نراها سهلة صعبة فى آن؛ فهى سهلة لأن مفرداتها - بطبيعة الحال - غير معقدة، ولكنها صعبة من حيث العلاقات القائمة فى القصيدة بين المفردة والمفردة، بين الصورة والصورة، وبين الإيقاع والإيقاع. الصورة الشعرية فى مهيار تشبه بالحصاة حين تلقى بها فى الماء، فتحدث نواة من الدوائر تتسع شيئا فشيئا، ثم يمتصها التيار، أى تذوب فى القصيدة بوصفها كلاً. الصورة إذن بهذا المعنى ليست علاقة خيطية يربطها كاف التشبيه، وليست نقلاً وصفيًا لواقع من طريق المجاز والاستعارة؛ وإنما هى بؤرة إشعاعية لمجموعة من التصورات والأفكار والأخيلة والمشاعر، بل إنها أحيانا قد تلخص مرحلة تاريخية بأسرها، وأحيانا أخرى تشبه البرق يضىء ظلمة طويلة، وأحيانا كذلك تربط بين نقيضين لاسبيل إلى ربطهما فى الواقع الخارجى؛ أى إنها كثيرا ما تكون عنصرًا كيميائيًا وسحريًا. أما الإيقاع القديم، فهو إيقاع تواتر منتظم. ينتهى فى قرار متميز ناتئ، إن صح التعبير، يتكرر كأنه سلسلة متتابعة من المحطات. هذا فى رأيه إيقاع افقى ذو اتجاه واحد؛ أى إنه رتيب جامد، يصل بنتيجة رتابته وجموده إلى أن يصبح نوعًا من الجدار

يحجب ولا يكشف. وكما أشار إلى أن القصيدة بالنسبة إليه شبكة من الخيوط المتداخلة؛ فإن إيقاعها شبكى هو الآخر. أى إنه ليست إليه قرارات فاصلة أو نهائية، متوترة متكررة بانتظام؛ وإنما هو إيقاع مترابط ينتشر فى منحنى العمق الرأسى لا منحنى السطح الأفقى، وحيث يصبح للقصيدة كلها قرار إيقاعى واحد كما أن لها رؤيا واحدة وبناءً واحدًا وشكلاً تعبيريًا واحدًا. والواقع أن القرارات الكثيرة فى القصيدة القديمة ذات البيت المفرد المتكرر كانت نتيجة الكثرة المتراكمة فى أفقية القصيدة. والواقع كذلك أن معظم القصائد التى ندعوها بالشعر الجديد أصبح موسيقيًا أكثر من معظم القصائد القديمة؛ لأن التواترات والتكرارات فيها قد تجزأ فى عدة تواترات فى القصيدة الجديدة، فتصبح نوعًا من السجع. وكانت المزامير نوعًا من الافتتاحيات مَهَّدَ لأفق ما من آفاق ديوان مهيار.

كانت حياته نحو عام ١٩٦١ تمر بمرحلة انتقال وضياع. كان فى مرحلة التخلى عن انتماء سياسى مباشر ومنظم. وكانت أزمة البحث عن معنى الحضارة التى نحياها بالغة أوجها، وبخاصة بعد المقارنات التى كان يقيمها بين حضارتنا العربية والحضارات الأخرى. وكان يشعر بالممارسة أن ما نسميه تقدما ونهضة ليس إلا شكلا ملونًا وبراقًا من أشكال الانحطاط، وكان يشعر أن الزيف والرياء يسيطران على حياتنا بشتى المعانى، وعلى المستويات جميعها. وإهداء مهيار إلى زوجته خالدة ذو دلالة بالغة، ربما لم يدركها معظم الذين قرءوه. فقد تزوجا، وفى اليوم التالى لزواجهما افترقا، فقد ذهبت هى إلى السجن، وكان هو خارجًا منه. وبعد خروجها عاشا فترة فقر رائع وعذاب رائع، وكانت هى الطرف الأساسى فى هذه الروعة. وقدر له أن يخرج إلى باريس فى تلك الفترة، وأحست كأنه شبيه بمن يخرج من كهف ويصطدم رأسا بالشمس. لم يكن زواجهما

نتيجة المصادفة؛ وإنما كانت تربطهما صداقة قوية منذ عام ١٩٥٠ فى الجامعة. وهكذا كانت زوجته - ولاتزال - شطره الحقيقى الآخر. وكثيرًا ما تفهمه وتعرفه بأعمق مما يفهم نفسه ويعرفها.. فإهداء مهيار إليها كان يحمل معنى مشاركتها له فى معاناة تلك المرحلة وفهمها والسيطرة عليها وتجاوزها، وكان يحمل كذلك معنى البحث والقلق المهيارى.

وكان يكتشف بمزيد من العمق، ويعيد اكتشاف عالم فريد ريش نيتشه وسوفوكليس، وجوته، وهولدرلين، ورامبو. يتعرف إلى سان جون برس وملحميته المأسوية الفريدة. ويعيد قراءة هيرقليطس وهيدجر. ويعيد قراءة التصوف العربى والحركات الثورية فى التاريخ العربى، كالخوارج، والمعتزلة، والقرامطة. وتعود مسألة تعدد الأصوات، بالدرجة الأولى، إلى اشتراك كل آخر، سواء أكان شخصًا أم شيئًا فيما يحاوله مهيار؛ لأن مهيارًا استمر فى «التحولات»، وإن لم يسم غاية هذا الاشتراك تحويل العالم كله إلى صديق وعدو فى آن. وليست الأصوات المختلفة والأقنعة المختلفة إلا تجليات متعددة لمهيار فى حركة الصداقة والعداوة، والجدل فيهما، فالقناع يرمز إلى النقيض، وأحيانا يكون حيلة لكشف النقيض. والأصوات نوع من التلبية للصوت الأساسى، أو نوع من الامتداد له. وهكذا يبدو كتاب «التحولات» جوقة تقدم «المسرح والمرايا».

من الناحية الشكلية بدأت تتحقق فى كتاب «التحولات» فكرته عن الشعر أكثر فأكثر، وعلى الأخص الشكل الشعرى فالشكل الشعرى يخرج فى التحولات كليا عن أى قلب سابق، سواء أكان بنائيا أم إيقاعيا. يصبح الشكل نهرًا أو أشبه بنهر يتدفق بحرية، ويتخذ المجرى الذى يشاء حتى يمكن أن نسمى الشكل لا محدودًا كالدفقة الشعرية نفسها، فكما أن هذه الدفقة بلا شكل فإن تجسيدها يجىء هو الآخر بلا شكل . وهذا يؤدى إلى أن يكون الشكل وليد هذه الدفقة، بحيث يكون لكل قصيدة شكلها

الخاص، وبهذا المعنى يمكن القول إن التحولات أعلنت نهاية الشكل من حيث إنه تقنين سابق، وبشرى الولادة المستمرة للشكل. إن هذا من أكبر المنجزات التى تؤدى إلى تطوير الشكل الشعرى العربى وتفجير الطاقة المختزنة فى الكلمة العربية. فى التحولات أصبح له عالمه الخاص الذى بدأت فيه الروافد تختمر من صميم التجربة. أما الروافد الخارجية فقد توقفت عند مهيار. وهكذا يمكن أن نجد القصيدة شكلاً خرائطيًا تتداخل فيه القصة والمسرح والحلم والتاريخ، بحيث تصبح القصيدة مصفر أساليب، ومصفر رؤى، ومصفر طرائق تعبيرية. بالنسبة إلى الصورة الشعرية فقد ازدادات التصاقًا بالحياة العربية بمختلف مشكلاتها، وبخاصة السياسية منها. كان مهيار اتجاهًا للسهم. أما التحولات، فكانت غوصًا للسهم فى تفاصيل الحياة العربية. واتخذ فى «تحولات العاشق» من علاقة الرجل بالمرأة ما يوضح الصراع والعلاقة فى الحضارة العربية كلها. فكأن هذه العلاقة كانت صورة تمثيلية للكلام عن الحضارة العربية، فكانت المرأة رمزًا للخصوبة والحرية، وكان الفعل الجنسى مشهدًا تمثيليًا يعكس علاقة الفنان بأرضه كحضارة. أضحت له فكرة الثورة لا بمعناها السياسى الضيق؛ وإنما بمعناها الجذرى الشامل، أى الثورة الحضارية الكاملة. ومن أجل تحقيق هذه الثورة لابد من إعادة النظر فى كل شىء، ولنقل تهديم كل شىء، على أمل أن يصعد من رماده كل شىء. والثورة إذن هى الثورة العربية أصلاً، فلا يمكن أن تستغنى عن المراحل التى قفزتها الثورات الأخرى فى العالم. فالثورة بدء دائم كالفعل الجنسى، كالحب، دائما لكى تخلق من جديد. ولذلك لابد من أن تصعد كعربية من رماد الأرض العربية.

اختيار الصقر - عبد الرحمن الداخل - كرمز يواكب مرحلة الانتقال من مرحلة مهيار، التى كانت غير ظاهرة بصورة مباشرة على مسرح التاريخ

العربى. والتحولات كانت بداية الدخول المباشر إلى هذا المسرح. ومهيار، مثلا، من هذه الزاوية أكثر عربية من الصقر، الذى هو بالغ الخصوصية. ويقول إنه اختار الصقر بشكل خاص؛ لأن عبدالرحمن الداخل لا يزال، حتى على صعيد التاريخ والممارسة السياسية، رمزًا حيًا لـ: ١ - إلباس الوطن لباس من يحكم، والتصرف إزاءه تصرف مالك بملكه ٢ - بما أن الوطن كالثوب، فلا مكان فيه إلا لمن يكون خيطًا فى هذا الثوب، وعبد الرحمن الداخل رفض أن يكون خيطًا ٣ - ليس هناك أى معنى للآخر فى نظر الحاكم، أى ليس من معنى للحرية، وعبد الرحمن الداخل أراد أن يكون الحرية ،وأن يكون آخر ٤ - هذا الذى كان خائنًا، والذى نفى وطرد، صنع لا لنفسه بل للأرض العربية كلها ما يمجد هذه الأرض إلى درجة تغسل حتى العار العظيم للذين طردوه وخونوه. وهكذا نكتشف أن الصقر ليس إلا وجها آخر من وجوه مهيار، فتاريخهما واحد، ورؤياهما واحدة، لكن بشكل أكثر خصوصية والتصاقًا بالواقع من السياسى المباشر منه فيما يتعلق بالصقر. التراث، من هذه الناحية، وحدة تلتقى فيها الأطراف المتناقضة أو المتعارضة ظاهريًا فى نظر الذين لا يفهمون التاريخ أو التراث إلا تتاليًا أفقيًا سطحيا لأحداث معينة. فالتراث إذن ليس جمعًا ولا طرحا، ليس إكياسا ولا تراكما، ليس مانوية تقول هذا خير وهذا شر فى لحظة، وقد تقول فى لحظة تالية عن الشر إنه الخير وعن الخير إنه الشر؛ وإنما التراث قراءة جديدة لكنها قراءة خلاقة، فلكل قارئ خلاق تراثه، أى لكل شاعر تراثه. وهكذا فإن الشاعر هو الذى يبدع تراثه بنفسه، فالتراث أمامه لا وراءه. كل تراث يكون وراءك، ويصر على أن يبقى وراءك، ليس إلا عبئًا وسدًا ويجب تهديمه. إن عبد الرحمن الداخل - الصقر - نقطة أو مفصل لا يضىء الماضى بقدر ما يضىء الحاضر، ولايضىء الحاضر بقدر ما يضىء المستقبل.

إن الديوان «المسرح والمرايا » هو نوع من تتويج المراحل الشعرية الثلاث التى مر بها، لا من حيث تطور الشكل فحسب؛ بل من حيث تطور الرؤيا كذلك. فإذا كان الشعر فى مهيار مثلا، وإلى حد ما فى قسم كبير من «التحولات»، يصنعه الشاعر وحده، فإن الشعر فى «المسرح والمرايا» يصنعه بالإضافة إلى الشاعر آخرون. هنا «آخرون» كلمة مهمة؛ لأنها تجسد شيئين: الأول هو المشاركة فى التعبير طرائقه، فنرى أن الصوت المهيارى الواحد يتحول إلى أصوات كثيرة، لا بمعنى التعدد؛ بل بمعنى تمثيل اتجاهات وتناقضات وأبعاد مختلفة. والشىء الثانى الذى يمثله الآخرون، هو انتقال رؤيا القصيدة من واقع واحدى البعد إلى واقع متكثر الأبعاد.

من ضمن هذا الإطار يصبح سهلا تفسير تطور المواقف والرؤى، كفكرة الحرية، والصراع، والموت، بشكل خاص. كان الموت قبل المسرح والمرايا موتا فرديا يعزز مقولة «الخلاص بالموت» لا بالمعنى الرومانسى، ولكن بالمعنى البطولى، وإن تم فى إطار البطولة الشخصية، ولكنه فى «المسرح والمرايا» يصبح موتًا اجتماعيًا أى موتًا ثوريًا، يتم مع الآخرين فى شراكة معهم، ومن أجلهم.

وفى قصيدة «السماء الثامنة»[١٥] يلبس الشاعر الماضى، ويتقدم به فيما يجعله، يتفتت شيئًا فشيئًا من أجل أن يدعو هو نفسه المستقبل. فالقصيدة نوع من السحر الذى يريك أنه سائر فى الظلام لغاية واحدة، أن يصدمك بالضوء الغامر فجأة. فهى نوع من التغلب على الظلام بالظلام نفسه، وعلى الموت بالموت نفسه. والواقع أن فى هذه القصيدة تطويرًا لموقف الشاعر من التراث، ففى غيرها كان يرفض ويعارض ويقابل، ويجىء ببدائل، أما فيها فلا يفعل غير أن يحتضن لكن كما يحتضن الرماد النار. هكذا تصعد هذه القصيدة من أسفل، من أعماق كل من يتطلع إلى المستقل. وإذا استخدمنا تعابير الثورة فهى قصيدة «جماعية»، وهى قصيدة يقولها التاريخ العربى كله.

يأخذ الشاعر صورة يوضح من خلالها علاقة الشاعر بالتراث، هى صورة الموقد واللهب: الموقد يمثل التراث، واللهب يمثل الإبداع. فالشاعر لا يمكن من ناحية أن ينفصل عن تراثه، ومن ناحية أخرى لا يكون شاعرًا خلاقًا إلا إذا انفصل. الشعراء العرب الذين استمروا حتى الآن لم يستمروا إلا لأنهم لهب، ولأقل بتعبير آخر، إن الموقد هو أشكال التعبير، هو القوانين والقواعد. أما اللهب فهو رؤيا الشاعر وفرادته. والأفق الذى يفتحه الموقد محدد، غير أن اللهب يتصاعد فى الاتجاهات، يمكن أن نستخدم صورة أخرى: علاقة الشاعر بالتراث كعلاقة الشجرة بالتربة، هى منها ولكنها شىء آخر. إن الشاعر لا يكون ولا يخضع لأية قوانين أو قواعد ثابتة، وليست وراءه نماذج أو مثل كاملة عليه أن يقلدها أو ينسج على منوالها، وإنما هو بداية مطلقة يخلق بدءا من نفسه وفى خطوات جذوره. والنقاد العرب حين اتخذوا من الشعر الجاهلى مثالا وطلبوا من الشعراء أن ينسجوا على منواله، أى أن يقلدوه كانوا متأثرين بفكرة أفلاطون عن المثال والتقليد. ففى رأى أفلاطون أن دور الفنان هو أن يقلد المثال. والمثال هو القاعدة المسبقة الكاملة. من هنا كان يعجب إعجابا كبيرا بالأجرام. وقد ذكرها كمثال كامل للفن أكثر من مرة. فالعربى، وقد أضاف هذه الفكرة الأفلاطونية إلى فكرة ثبات اللغة التى نقلت الدين الثابت النهائى، كان يؤثر الثبات ويكره التغير. ومن هنا لا نجد لدى العربى أى مفهوم للتغير أى مفهوم للزمان. إن أعظم ثورة عقلية وحضارية هى الثورة التى تضع جذورها الأولى التجربة الشعراء الحديثة فى إدخال مفهوم الزمان، أى فى إدخال مفهوم التحول والتغير، فى العودة إلى هيرقليطس، وتجاوز أفلاطون، حتى إننا نستطيع أن نأخذ من هذا المقياس أساسًا لتقويم الشعر العربى الجديد: إلى أى حد يتحرك فى الزمان؟ إلى أى حد هو لهب لا موقد؟

الفصل الثانى

الشعرية والهوية

«وكيف أكون المفرد وما أنا، إن لم ألبس الشخوص كلهم، إن لم أكن هذا الجمع؟ انظروا إلى المشهد يتحرك فيه الخليفة، والإمام القاضى، والفقيه المشرع، والشرطى الأمير، والجندى، أعنى يتحرك المتمرد، والمرتد الثائر، والعاشق الخارج، والشاعر الصعلوك، والفارس».

أدونيس

نما أدونيس فى بيئة ثقافية معينة، هى البيئة التى بلورتها بيروت منذ أواخر الخمسينيات من القرن العشرين، أى منذ ارتقت بيروت إلى المركز العربى الأول لما يسميه أدونيس نفسه بمركز «صراع المعانى» فى الثقافة العربية. وفى بيروت ازدوج هذا الصراع: «انضاف إلى هاجس اختلاف الذات عن الآخر، هاجس اختلاف من نوع آخر. لم تعد المسألة تغايرًا بين هوية وهوية. لكل منهما لغتها الخاصة، وثقافتها الخاصة. وإنما أصبحت المسألة تغايرًا داخل الهوية الواحدة ذات اللغة الواحدة والثقافة الواحدة. أصبحت، بتعبير آخر، انشقاقا فى الهوية الواحدة».[1] طور هذا الانشقاق القول بـ إماتة «اللغة العربية». وإحلال «اللغة اللبنانية» محلها، خلق ثقافة «لبنانية» تحل محل الثقافة العربية. ويعترف أدونيس أن هذا الانشقاق يجد بعض مشروعيته، أو بعض ما يسوغه فى الواقع العربى. ويقول إن ثمة نظرة خاصة، أيديولوجية ومغلقة، ترى إلى الأمة بوصفها هوية كلية مفردة، تنفى داخلها كل تمايز وكل اختلاف، بحيث تبدو الأمة «روحًا مطلقا»، أو «جوهرًا». هكذا تقدم هذه النظرة، وفى الممارسة العملية، الرابط الأيديولوجى على الرابط التاريخى - الاجتماعى - الثقافى. «والمجموع» على «الفرد». ولهذه النظرة تجسدات فى الحياة العربية تؤكد الواحدية والائتلاف، سياسيًا وثقافيًا. و فى سبيل هذا التأكيد، يتم اللجوء

إلى القمع بمختلف أشكاله، بحيث تهضم حقوق الفرد،وتتضاءل فسحة الحرية، مما يحول الجماعة إلى مجرد كم عددى»[٢]. وهكذا لا يتماهى أدونيس مع جوهر اسمه الأمة أو الوطن، ولا تريد شخصية أن تتطابق مع ماض ما، مع قومية ما، أو موروث ما. هويته متغيرة.

فقبل بيروت كانت هناك دمشق، حيث أتى إليها من قرية صغيرة بجبال جبلة من محافظة اللاذقية، وهو فى العشرين من عمره، أى عام ١٩٥٠.

وكانت سنة ١٩٥٤ هى السنة التى اختتم فيها دراسته الجامعية، وهى السنة نفسها التى أسلمته إلى «خدمة العلم». ودامت هذه المرحلة سنتين، وكانت حاسمة فى تأثيرها فى حساسيته الشعرية، ونظرته إلى الأشياء والكلمات. ويروى أدونيس أن نزار قبانى كان يملأ دمشق. «وكان يرج ماءها الآسن بينبوع منها ومن تاريخها، وقبل كل شىء من الحياة اليومية فى أقرب تفاصيلها إلى أشياء الإنسان. كان يعلّم هذه الحياة كيف تتحول هى نفسها إلى قصيدة. وكان بدوى الجبل الصدر الذى يحتضن جسد الشعر العربى، ويعيد تكوينه فى اللغة وبها، أنيقًا، مترفًا، بهيًا. عرفت فى شعره كيف تكون الذاكرة ذكرا، وكيف تتداخل فيها أصوات الشعراء القدامى وتتآلف، قريبة بعيدة، فى صوت واحد»[٣]. وكان عمر أبو ريشة ونديم محمد أيضا من الشعراء الذين استدرجوه إلى الشعر. وكان صوت سعيد عقل أقوى الأصوات القادمة من خارج دمشق فى هذه الفترة تحديدًا (١٩٥٤). لم يكن أدونيس بعد قد قرأ أحمد شوقى، وكان لا يعرف شعر محمد مهدى الجواهرى، وكان بعيدًا عن جبران خليل جبران.

وبالشعر العربى القديم انجلت طفولته الأولى فى القرية، وبتوجيه أبيه قرأ، بشكل خاص، المتنبى، وأبا تمام (الحماسة)، والشريف الرضى، والبحترى، والمعرى، والقرآن الذى جوده. وهناك أستاذان له أصبحا صديقين، ويعتز بصداقتهما فيما بعد الجامعة؛ هما عبد الكريم اليافى، وبديع الكسم.

ويروى أدونيس: «أمضيت سنة ونصف السنة فى مدرسة البعثة العلمانية الفرنسية فى طرطوس (اللاييك)، فى منتصف الأربعينيات. ثم أغلقت المدرسة بعد أن تم جلاء القوات الفرنسية. كنت لا أزال أحفظ بعض الكلمات الفرنسية، ولا أزال قادرًا بصعوبة على القراءة - قراءة بعض النصوص غير الصعبة» [٤] ثم بدأ بقراءة ديوان «أزهار الشر» لبودلير، الذى لم يفهم منه آنذاك إلا القليل.

ثم اختار أن يقرأ راينر ماريا ريلكه فى ترجمته من اللغة الألمانية إلى اللغة الفرنسية. بعد ذلك يقول أدونيس: «لم أفارق الكتب الفرنسية» (أشير هنا إلى ما قد يبدو الآن أمرًا مستغربًا، فى سنة ١٩٥٦، أخذت من إحدى المكتبات فى حلب، حيث أمضيت جزءًا من فترة «خدمة العلم»، مجموعات شعرية لشعراء فرنسيين، بينهم رينيه شار، وهنرى ميشو، وماكس جاكوب) [٥].

وفى أكتوبر من عام ١٩٥٦ وصل أدونيس إلى الجهة الثانية من الجسر، الذى يفصل بين سورية ولبنان. وأذيع نبأ الهجوم على قناة السويس لحظة وصوله، وكان قد تزوج بالناقدة المعروفة خالدة سعيد فى شهر أكتوبر نفسه، وذلك بعد خروجهما من السجن. وقد أمضى أدونيس فيه حوالى السنة من دون تهمة، ومن دون محاكمة. ويروى أدونيس: «وطنيًا «وباسم الوطن» - كنت مسلوبًا: لم يكن لى حق التفكير فى الوطن؛ أو العمل فيه؛ لذلك لم يكن لى حق التفكير من أجله، أو حق العمل فى سبيله. أقصى ما كان يقبل من أمثالى، أن يُخرط خيطا فى نسيج ما، أوحصاة فى جدار ما. ولست من ذلك، ولا من هذا فى شىء. هكذا لم يكن يحق لى أن أكون «وطنيًا».[٦] وقد وجد فى بيروت ما يتطابق مع حالته. لم يكن فى دمشق غير التيه «القومى». وكان الحياد إزاء القيم المرتبطة بالماضى والتراث يتجلى، غالبًا، فى أوساط مختلفة، إسلامية ومسيحية، فى نوع من عدم الاكتراث. كانت بيروت عالما يفرغ من التاريخ الذى نشأ فيه أو أنشأها.

وكان لقاؤه بيوسف الخال تحقيقا لموعد اتفقا عليه قبل أن يعرف أحدهما الآخر معرفة شخصية. كان الاتفاق كاملا فى كل ما يتعلق برؤية الحاضر الشعرى العربى، إلا أنه يضيف: «لم نكن فكريًا وسياسيًا متفقين تمامًا. كان هو قد تخلى عن السير فى الأفق الذى فتحه أنطون سعادة، دون أن يتخلى عن المنحى الحضارى والاجتماعى فى فكره. وكنت أنا منخرطا فى هذ الأفق»(٧) . كانت فكرة إصدار مجلة خاصة بالشعر باسم «شعر»، مع أصدقاء يوسف الخال، أمثال فؤاد رفقه، ونديم نعيمة، وخليل حاوى، ثمرة لقاء أدونيس ويوسف الخال الأول(٨). وهى الدعوة إلى تجاوز الموروث من جهة، والشعر الذى استكمل «عصر النهضة» . شعر شوقى ومطران وحافظ إبراهيم وبدوى الجبل والجواهرى والأخطل الصغير وأمين نخلة وإبراهيم ناجى ومحمود حسن إسماعيل وعمر أبو ريشة وسعيد عقل. كذلك هى الدعوة إلى إعادة تطوير الشعر الحر. وفى مطلع ١٩٥٧، صدر العدد الأول من مجلة «شعر» لتقول إن التجديد فى الشعر يتجاوز الخروج على النسق التفعيلى الخليلى، وإن التجديد هو قبل كل شىء تجديد فى النظرة للعالم بالشعر، على الرغم من إغراقها فى الرمزية»(٩).

ونما أدونيس نموًا شعريًا وثقافيًا فى وسط يمزج بين الرغبة فى التجديد الأدبى والرغبة فى التميز الثقافى - الحضارى. وكانت الرغبة بخاصة فى التميز القومى عن الأجنبى، ترتبط بالوعى السائد فى تلك المرحلة (١٩٤٤ - ١٩٤٩) من مراحل الاستعمار الأجنبى: كان مفهوم الجماعة - الأمة، الدينى، يستعاد، لكن بلباس سياسى - قومى. وظهرت نزعات تغالى فى وحدنة الأمة إلى درجة بدت معها الأمة كأنها جوهر، وبدا الفرد كأنه مجرد نبرة فى صوت كلى هو صوت الأمة، أو بدا كأنه مجرد وظيفه، أو مجرد دور عابر، تتحدد أهميته فى موقعه وفعله - لا

بذاته أو بما هو فرد» [١٠] وصاحب هذا الوعى القومى القول بأنه لابد من أدب خاص وثقافة خاصة بهذه الذات. وكانت الحركة القومية العربية، والحركة السورية القومية، والحركة الشيوعية، هى الحركات التى بلورت الجدل آنذاك. كانت تتصارع على الصعيد الشعرى ثلاثة تيارات أساسية: الأول يشدد على عروبية الشعر، والثانى يشدد على «جماهيرية» الشعر، والثالث يشدد على منارية الشعر (الشعر منارة لا مرآة، كما كان يقول أنطون سعادة، وهى منارية حضارية - سومرية، بابلية، كنعانية بابلية، أى سورية - عربية.

ويعترف أدونيس أن أهداف الأفق الماركسى كان ولا يزال يؤمن بها ويعمل بها، لكنه يعترف. فى الوقت نفسه - أنه لا يعجبه معظم النتاج الشعرى الذى يقدمه الشعراء الماركسيون آنذاك. والحقيقة أن أدونيس ليس شاعرًا ماركسيًا على وجه التحديد؛ إنما هو شاعر أقرب كثيرًا إلى تيار أنطون سعادة، الذى يستلهم الموروث الثقافى الحضارى القديم. وربما كان تنظير أدونيس النقدى على الصعيد الشعرى والأدبى متأثرًا بكثير من جوانب الفكر عند أنطوان سعادة، حيث يقول أدونيس نفسه: إن كتاب «الصراع الفكرى فى الأدب السورى» لأنطوان سعادة، كان صاحب «الأثر الأول» فى أفكاره الأدبية، وفى توجهه الشعرى. كما يقول إن الأوساط الأدبية القومية العربية والماركسية على السواء، كانت ولاتزال تنظر إليه بنوع من العداوة».

كيف يستقيم ذلك مع قول أدونيس بأن الشعر الذى يرتبط بالسياسة أو بالفكر السياسى، شعر يخون فى النهاية روح السياسية ومعناها، ويخون روح الحرية ومعناها؟ يقول أدونيس عن التناقض الحاد بين الشعر والسياسة: «إن السياسة قد تقبل كل شىء، كل لحظة، بينما الشعر يعيد النظر، كل لحظة، فى كل شىء. والسياسة تعنى بالعمل، فى حين يعنى

الشعر بالكشف. وتهتم السياسة بالتنظيم والدعاوة، ويهتم الشعر بتهديم الأطر الجامدة، والتطلع إلى مجال أرحب. وللشاعر الحلم والرؤيا، وللسياسى التخطيط والتطبيق. والحرية للشعر مطلقة، وهى للسياسى صيغة أو معادلة أو وعد».(١١) وانعدام التميز بين السياسى والشعرى لا يؤدى - فى نظره - إلى تشويه الشعر وحسب؛ وإنما يؤدى كذلك إلى تشويه الحركة. فأدونيس واحد من الشعراء الذين شردوا واضطهدوا، بالسجن أحيانا، أو بالقتل المعنوى أحيانا أخرى. لكن ما مدى ارتباط الفكر القومى السورى بشعره؟ ما مدى تقييد هذا الفكر لحريته؟

يقول أدونيس إن «الوجود العربى، والمصير العربى يؤسسان حقيقتى، لا الشعرية وحسب؛ بل الإنسانية كذلك. هذا واقع لا يغيره أى شىء: لا إنكاره اضطرارا، ولا رفضه اختيارًا. فليس العرب «شيئا» وأنا «شىء» آخر يقابله»(١٢). فلا هوية له «خارج الهوية العربية»، كما يقول أيضًا. وهو يعلن ارتباطه الكيانى بهم وجودًا ومصيرًا. ويقول «إننى أرى العرب فى نفسى، إننى أسكن وأتنفس على الرغم من كل شىء فى الجذور والنسغ»(١٣).

إلا أن الانتماء إلى الفكر القومى السورى، هو الذى دفع الكثيرين إلى القول إن شعر أدونيس ليس شعرًا عربيًا. وهم حين يقولون ذلك يفهمون تراث الشاعر العربى فهمًا ضيقًا وصغيرًا، ويحصرون معنى التراث العربى فى ما ابتكره العرب كشعب، ونقلته إلينا اللغة العربية، أى التراث الذى بدأ تاريخيًا، مع العرب كجنس، وظهر معهم. وهم يشددون على أن له قيمته الخاصة به، وقضاياه الخاصة به. فالتراث العربى، بالنسبة إلى هؤلاء، قائم بذاته، كافٍ بذاته، من دون أن يعنى ذلك، عند بعضهم، إلغاء تفاعله مع التراثات الإنسانية الأخرى.

هذا الفهم لا يؤمن به أدونيس. التراث العربى هو التراث الإنسانى كله. إنه التراث الذى تكون على الأرض العربية منذ القدم، وتفاعل عبر

المتوسط مع التراثات التى تشكل بجملتها الحضارة الحديثة. إن التراث العربى هو هذا كله. وقد فعل فيه وأعطاه، قبل الإسلام وبعده، فهو أحد بناته وخالقيه. وإذا كان أدونيس يصدر فى شعره عن أقلية الإسلامية العربية أكثر مما يصدر عن أغلبية الإسلامية العربية، فلا يعنى ذلك أن شعره غير عربى.

ماذا نعنى بقولنا إن أثرًا شعريًا ما يحمل خصائص عربية النوع، وطابعًا عربى النوع؟ ما الخصائص العربية النوع وكيف نحددها؟ ما الطابع العربى الذى ينفرد به العرب ويميزه عن غيره؟ ما الأثر الشعرى الذى نقول عنه إنه أكثر عروبة؟ أى أكثر عروبة أو عربية: شعر محمود درويش، مثلا، الذى وضعه الكفاح العربى اليومى من أجل الأرض، أم شعر أدونيس الذى تحدث عن قضايا فلسفية إنسانية عامة، أم بدر شاكر السياب، أم غيره ممن عبروا عن تجربة حياتهم الشخصية؟

إن التراث العربى هو التراث الإنسانية كله، ويستطيع الشاعر فى الوقت نفسه أن يكون ويظل عربيًا، من دون أن يستعمل الوسائل والموضوعات وطرائق التعبير عند أسلافه. يستطيع الشاعر أن يكون ويبقى عربيًا دون جمال أو عباءات أو أوزان خليلية أو هجاء أو مديح أو خلافه. إن لأدونيس، ضمن التراث العربى الواحد، تراثه الخاص، ولا يأخذ بالجملة قيم التراث العربى له.

والحق أن أدونيس يعيد ربط العرب بتاريخ المغامرة الإنسانية، ويصل ما انقطع بين العرب واليونان وما قبل اليونان عبر المسيحية والتراث المتوسطى. يستعيد اللهب البروميثيوسى، يرى الإنسان الذى لا يتحدى القدر والآلهة وحسب؛ بل يرفض أيضا بإرادة وعيه واكتشافه أن يقنع بشىء دون المجهول. وليس هذا «تخريبًا» «للهوية العربية»، إنما هو إثراء وإغناء لها.

والحق أيضا أن أدونيس - من جهة أخرى - ليس تغريبيًا؛ إنما هو من جيل نشأ فى مناخ ثقافى، كان الغرب الأوروبى يبدو فيه، بالنسبة إلى العرب، كأنه الأب - الأب التقنى خصوصًا». والأب هنا هو الآخر/ الغير. وقد دخل فى الذات العربية، وشق زمنها إلى اثنين، أى شقها هى إلى اثنتين، الواحدة منهما لا تعاصر الأخرى. وفى هذا كان الغرب الأوروبى يبدو وكأنما هو أفق الإنسان، كإنسان، وكأن على الذات العربية أن تتحد به وفيه[١٤]». وهو أيضا من جيل نشأ فى مناخ ثقافى أنتج، من جهة العرب، «موقفًا دفاعيًا، أعطى الأولية للرابط الاجتماعى - القومى على الذات الفردية، وأرسى فكرة النموذج الكلى الكامل، المتمثل فى التراث والقومية، وشدد على الانتماء والأصالة والخصوصية»[١٥]. ولا يرفض أدونيس الانتماء العربى؛ إنما هو يرفض تصورًا معينًا بذاته، ويعطى الحق للجماعة لا الفرد، ويجعل من الإنسان العربى نموذجًا، ومن الأمة أساسًا للهوية. وكيف يعادى الانتماء العربى وهو القائل «حين أقرأ رامبو ومن يجرى مجراه، أقرأ شرقى العربى فى صوت غربى: الهرب من نظام العقل، والارتماء فى حيوية الجسد، وتفجر القوى اللامنطقية، كالسحر، والحلم، والرغبة، والخيال. وحين أقرأ ريلكه ومن يجرى مجراه، أقرأ التصوف العربى، غوصًا فى ماهية الإنسان ووحدة وجوده، وهشاشة عالمه. وحين أقرأ السوريالية أقرأ كذلك التصوف العربى، شطحًا وإملاءً وانخطافًا. وحين أقرأ دانتى، أو غوته أو لوركا، أو غونار أيكلوف، أرى أضواء عربية تتلألأ فى الدروب التى تدركها كتاباتهم الغربية: أذكر هذه الأسماء، تمثيلاً لا حصرًا، لأقول إن تأثرهم هنا بالشعرية العربية هو نوع من لقاء الذات بالآخر»[١٦].

غير أن هوية الشاعر تنبع من لغته، وهى فى حال أدونيس لغة الضاد:

«آوينى، احرسينى أيتها الضاد - يالغتى، يابيتى

أدليك تميمة فى عنق هذا الوقت، وأفجر باسمك أهوائى
لا لأنك الهيكل، لا لأنك الأب أو الأم
بل لأننى أحلم أن أضحك وأبكى فيك
أن أترجم أحشائى
أن ألتصق بك وأرتعش وتصطفق أنحائى
كمثل نوافذ بين يدى ريح خرجت لتوها من أصابع الله.
هكذا أتحول فيك إلى نفس يهبط من فم السماء
وينفخ فى فرج الأرض
هكذا أحضنك وأقول ـ من جديد
أنت الجسد الذى يسمى الغد
وعلى هذا الجسد يرمى نرد التاريخ»[١٧].

هوية الشاعر إذن من لغته، ولغته هى اللغة العربية، لكنها لغة عربية خاصة. فأدونيس، وإن كان يرفض فى سياق آخر ـ السياق الغنوصى الصوفى ـ منطق العقل، فهو أقرب ـ فى سياق الفكر اللغوى العربى ـ إلى المدرسة البصرية الاعتزالية العقلانية التى أخذت «بالقياس»؛ لذلك فهو يستنبط ويؤول ويخرج ويعلل ولا يعود دومًا إلى النصوص التى سمعت عن العرب، بل يعود إلى مخزون اللغة فى حافظة الإنسان وتفاعلها مع الوجدان، ويقيس اللغة، ويتصرف فيها على غير ما جاء عن العرب، بل بإعمال الرأى والتأويل فى اللغة، والبحث عن المعنى الخفى الكامن من وراء ظاهر اللفظ. وهكذا «يشقق» اللغة انطلاقًا من نظرته العقلية إلى خصائصها. فالكلمة تصبح عربية بقابليتها لتقبل حركات الإعراب. وليس من شك فى أن هذا السبب يعود إلى فك الارتباط الجوهرى بين اللغة والوحى ـ «وعلم آدم الأسماء كلها» ـ ثم إعادة ربط اللغة بالأرض. وهى إذن

لغة حديثة ومواضعة واصطلاح. فالآية: «وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه» (إبراهيم: ٤)، تقتضى تقدم اللغة على إرسال الرسول، والقول بالتوقيف - اللغة الخارجة من «أصابع الله» - يناقض مضمون هذه الآية؛ لأنه يعنى القول بأن إرسال الرسل متقدم على اللغة. إذن الصلة بين الألفاظ ومدلولاتها عرفية؛ لأن فى اللغة جانبًا لا يخضع للمنطق أو العقل، أى إنه نوع من المصادفة، كما أن للمعانى المشتركة فى العقل البشرى، ألفاظا مختلفة فى كل لغة. وإذا قارنا بين اتجاه أدونيس اللغوى والاتجاه اللغوى السائد، قلنا إن لغة أدونيس أكثر حرية وأقوى عقلا، وإن طريقته أكثر تنظيما، وأقوى سلطانًا على اللغة، وإن الاتجاه اللغوى السائد أقل حرية وأشد احترامًا لما ورد عن العرب، ولو موضوعًا. فأدونيس يريد أن ينشئ أبجدية ثانية» (١٩٤٠) يسودها النظام ومساحة من اللامنطقى فى آن، والاتجاه السائد يريد أن يضع قواعد للموجود، حتى الشاذ، من غير أن يهمل حتى الموضوع.

اللغة إذن اصطلاح. واحتج القائلون بالاصطلاح بوجهين، أحدهما: لو كانت اللغات توقيفية لتقدمت واسطة البعثة على التوقيف، والتقدم

باطل، وبيان الملازمة أنها إذا كانت توقيفية فلابد من واسطة بين الله والبشر، وهو النبى، لاستحالة خطاب الله تعالى مع كل أحد. وبيان بطلان التقدم قوله تعالى: «وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه». وهذا يقتضى تقدم اللغة على البعثة. والثانى: لو كانت اللغات توقيفية فذلك إما بأن يخلق الله تعالى علمًا ضروريًا فى العاقل أنه وضع الألفاظ لكذا، أو فى غير العاقل، أو بألا يخلق علمًا ضروريًا أصلاً. والأول باطل، وإلا لكان العاقل عالمًا بالله بالضرورة؛ لأنه إذا كان عالما بالضرورة بكون الله وضع كذا، وكذا لكان علمه بالله ضروريًا، ولو كان كذلك لبطل التكليف. والثانى باطل، لأن غير العاقل لا يمكنه إنهاء تمام هذه الألفاظ، لأن العلم بها إذا لم يكن ضروريًا احتيج إلى توقيف آخر، ولزم التسلسل»[١٨].

الباب الثانى

ينبوع الميتافيزياء المأساوية

«نحن إذن فى عالم لسنا فيه. نحن فى مكان آخر. ومن هنا ينبع المأساوى».

أدونيس

الفصل الثالث

مشكلة الحقيقية

ليس فى تاريخ نقد الشعر العربى السائد ما يشير إلى النظر إلى الشعر بوصفه رؤيا. فقد نظر إليه أساسيًا بوصفه صناعة. لهذا قلما وَجَّه النقاد القدامى عنايتهم إلى المحتوى؛ بل تركز اهتمامهم على تحليل الصياغة والشكل، وفصلوا، فى نظرتهم إلى الشعر، بين الشعر والفكر، فصلاً شبه تام. وقالوا إن الشعر صياغة ألفاظ، وعدوا معنى الشعر أمرًا ثانويًا. فالشاعر - فى منظورهم - لايخلق «معانيه»؛ إنما يراها «مطروحة فى السوق». ويبالغ بعضهم فيجعل الشعر نقيضًا للفكر، من منطلق أن البيان الشعرى هو ما لا تستعين عليه بالفكرة، وما كان غنيًا عن التأويل. وهذا الفصل بين الشعر والفكر يؤكد على جمالية الشفهية الجاهلية، وعلى الصورة الغنائية الإنشادية للشعر.

فالنص القرآنى يدعم التنظير للشفهية الغنائية؛ ويؤكد معاييرها الفنية، ويشارك فى إعلانها معايير ثابتة. ويقوم هذا الفصل أيضًا على تحليل طبيعة التعارض بين النظام المعرفى البرهانى ونظام المتعة الشعرية. فكيف نقرأ شعر أدونيس فلسفيًا وهناك تعارض بين الطريقة الفلسفية والطريقة الشعرية فى مقارنة الأشياء والعالم؟ كيف نقرأ شعره فلسفيًا وهو يرى أن النظام المعرفى البرهانى يدعم النظام النقدى التقليدى فى الشعر والنظام المعرفى الدينى فى فصلهما بين الشعر والفكر؟

من هذه الأسئلة نبعت هذه الدراسة: مواجهة المنحى النقدى التقليدى بمنحى آخر نحاه الجرجانى وابن طباطبا وغيرهما من النقاد القدامى، الذين أدركوا أن الشعر الجاهلى لم يكن مستودع الألحان العربية وحسب؛ وإنما كان أيضًا مستودع الحقائق والمعارف. كذلك فإن الأسئلة هى استعادة للمنحى نفسه الذى نحاه أبو العلاء المعرى وأبو تمام والمتنبى. وهى استعادة أخيرًا لبعض شعراء الجاهلية الذين وصلوا الشعر بالفكر، أمثال طرفة وزهير بن أبى سلمى وعروة بن الورد والأفوه الأودى، وغيرهم من الشعراء الجاهليين.

ويعنى ذلك - بالنسبة إلى دراستنا - أن الشاعر الحديث لاينشد وحسب؛ وإنما يفكر أيضًا، وأن القصيدة الأدونيسية - تحديدًا - ليست مصدر طرب وحسب؛ وإنما هى أساسًا مصدر معرفة. يعنى ذلك، بعبارة أخرى، إعادة التوكيد على عمق الغموض، وثراء التعقيد، ورحابة الإغراب، ومنطق المحال. وهى كلها صفات تؤكد ملامح التحول الشعرى الجديد، الذى يعده النقد التقليدى العربى انحرافًا عن الصراط المستقيم فى نظم الشعر.

وإذا كان هذا النظام المعرفى البرهانى العقلى اليونانى يدعم النظرة التقليدية للشعر؛ فإن ذلك لايعنى أن المنحى الفلسفى الذى تنحوه دراستنا قد لايتسق ودراسة شعر أدونيس؛ لأنه إذا كان نظام المعرفة البرهانية أسلوبًا فى التفلسف، فهو ليس الأسلوب الوحيد. أقصد أن دراستنا تنهار إذا افترضنا سلفًا النظام المعرفى البرهانى نموذجًا ومثالاً. ولفهم دراستنا لابد أن نفترض افتراضًا مختلفًا.

فهل الفلسفة عبارة عن برهان؟ الفلسفة ليست البرهان؛ إنما هى فن صياغة التصورات. وفى أثناء صياغة الفيلسوف للتصورات الخاصة به لايبرهن الفيلسوف؛ لأن البرهان حالة خاصة من حالات الاستدلال.

والتصور الفلسفى ليس استدلالاً. ولاتشكل الفلسفة استدلالاً. ولاتربط الفلسفة بين قضايا. والخلط بين القضية والتصور يجعلنا نرى فى القضية العلمية الخالصة تصورًا فلسفيًا مكثفًا. وإخراج التصور من المعنى المنطقى لايعنى أنه عبث؛ بل هو يخضع إلى مبدأ معين من مبادئ المنطق؛ الا وهو مبدأ الوسط (الثالث) المرفوع. ومن ثم فإذا صدق أحد التصورين المتناقضين، كذب الثانى. والعكس صحيح، ولا ثالث لهما. ويشترط فى التصورين المتناقضين أن تكون مكوناتهما واحدة، وأن لايختلف إلا بالإيجاب والسلب. فلا يكذب التصوران المتناقضان معًا. ويظل الفيلسوف يتردد بين احتمالين.

إذن التصور لايستخلص نتيجة من عدد معين من المقدمات. وهو ليس قضية (بالمعنى المنطقى: الإسناد الخبرى: الموضوع + المحمول: «الإنسان حيوان»)، وهو غير قابل لأن نضعه فى قضية. القضية بالمعنى المنطقى لاتكثف. وتتحدد القضايا بإحالتها لا إلى الحدث، وإنما إلى الوضع القائم، أو بوضع الأجسام وشروط الصلة. وهذه الشروط جميعًا تصدق على المعنى الكلى. فهى مجموع العناصر التى تصدق عليها الشروط. وتتضمن الشروط:

١ ـ فواصل.

٢ ـ خطيات متتالية. أى إنه تحول الإحداثيات المكثفة الى إحداثيات زمانية ومكانية وطاقة.

٣ ـ تطابقات بين مجموعات محددة سلفًا. هذه الخطيات والتطبقات هى التى تصنع الاستدلال. واستقلال القيم (الصحة والفساد) فى القضايا يتعارض مع انفصال المكونات المستحيل فى التصور. ومن ثم فالتصورات تمثل مراكز ذبذبة.

كل تصور هو فى ذاته. كل شيء له صدى فى التصور. ليس فيه تتابع أو تطابق. ينتج من ذلك اختلافات كبيرة بين الأداء الفلسفى فى صياغة التصورات المفكوكة وبين الأداء العلمى فى صياغة القضايا الجزئية:

١ ـ كل أداء هو أداء موقع. الأداء الموقع محايث تمامًا للتصور. لأن التصور ليس به موضوع سوى لاقابلية المكونات على الانفصال التى يمر عليها. ويعيد المرور على محتواه:

٢ ـ القضايا العلمية وترابطاتها هى أيضًا موقعة أو مخلوقة.

فإننا نذكر نظرية فيثاغورس، والإحداثيات الديكارتية، ودالة لاجرونج كما نتكلم عن المثل الأفلاطونية، أو الكوجيتو الديكارتى. أسماء الأعلام ترتبط على هذا النحو بالأداء. وهى تاريخية، لكنها أقنعة. تحجب مصائر أخرى.

أما فيما يتصل بالتصورات الفسلفية، فإنها شخصيات تصورية جوهرية تفرض هذا التخطيط للمحتوى أو ذاك. والأعلام لها استعمالات متباينة فى الفلسفات والعلوم والفنون. فإن العناصر البنيوية وخصوصًا فى حروف المعنى والرابطات «إلا أن»، «إذن» تصوغ بها الفلسفات بعضًا من القضايا، لكنها ليست دائمًا قضايا تقتبسها من الجمل. وتستخلص الفلسفة تصورات لاتختلط مع الأفكار العامة أو المجردة، فى حين يستخلص العلم من Prospects (القضايا التى لاتختلط بالأحكام)، ويستخلص الفن من Prospects و Affectcs (التى تختلط بالأحاسيس). وتخضع اللغة إلى امتحانات واستعمالات متشابهة لا تحد اختلاف النطاقات المعرفية، وتبنى تقاطعاتها الدائمة. هناك إذن تباين بين الفلسفة والفن، وبين العلم والفن، كما أن هناك فارقًا بين الفلسفة والعلم، بين النظام المعرفى الفلسفى والبرهان العلمى. ولايصح الخلط بين الفلسفات

والفنون والعلوم. ولا أقول إن أدونيس يخلط بينهما، وإنما أقول إنه لايربط بين الشعرية والفكر على النحو المعروف فى الاصطلاح الفكرى. وهو يرفض الفكر أو الفلسفة فى معناهما الأرسطى أو العربى التقليدى، ذلك المعنى الذى ربط وربما لايزال يربط الفلسفة بالبرهان والاستدلال.

والنظر إلى الفلسفة بوصفها فنًا يبدع التصورات ذاتيًا، هو المعنى الذى يقرب الفلسفة إلى الشعرية الأدونيسية. وهو المعنى الذى نجده عند بعض الشعراء من قبله، وعند بعض المتصوفين من جهة ثانية. وتقتضى دراسة شعر أدونيس من زاوية المعنى أن تبين أن الشاعر يستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة الصوفية والشعر الصوفى. ولايبعد عنهما عندما يستعين ببعض الفلاسفة والمفكرين غير العقلانيين. فتصور أدونيس للحقيقة المجازية فيه إفادة من الحلاج والنفرى والسهروردى. كما أن فيه إفادة من هيراقليطس وفريدريش نيتشه ومارتن هيدجر وچان بول سارتر، فضلا عن الشعراء أمثال المعرى وأبى نواس.

ولتفصيل طبيعة العلاقة بين الشعر والفلسفة، لابد أن نفصِّل تصور «الشعر الحقيقى» أو «الحقيقة الشعرية». كيف تكون الحقيقة مجازية أو كيف يكون المجاز حقيقيًا؟ يقول أدونيس، مستعيرًا ابن جنى، إن المجاز هو الخروج على استعمال اللغة طبقًا لحقيقتها، أى لما وضعت له أصلاً. «وأسباب العدول عن الحقيقة إلى المجاز: الاتساع، والتوكيد، والتشبيه. فالمجاز فى اللغة العربية أكثر من أن يكون مجرد أسلوب تعبيرى. إنه فى بنيتها ذاتها. وهو يشير إلى حاجة النفس لتجاوز الحقيقة، أى لتجاوز المعطى المباشر. وهو يقيم بين الكلمات والأشياء «علاقات احتمالية - يتعدد بها المعنى. مما يولد اختلافًا فى الفهم، يؤدى إلى اختلاف فى الرأى وفى التقويم. ومن هنا لايتيح المجاز إعطاء جواب نهائى، لأنه فى ذاته مجال لصراع التناقضات الدلالية. هكذا يظل المجاز عامل توليد للأسئلة.

وهو من هنا عامل قلق وإقلاق بالنسبة إلى المعرفة التى تريد أن تكون يقينية»[1]. وهى المعرفة الدينية والفلسفية. أما المعرفة الشعرية أو الشعر الصوفى، فيصوغ حقيقة من نوع آخر، حقيقة وهمية أو وهمًا حقيقيًا. ومن ثم يركز الشاعر الصوفى أو المتوصف الشاعر على القوة التى يتمتع بها الوهم «فى كل مكان»: «وكان يُخيَّل إلى، ربما فى شىء من الالتباس، أن هذا الظل الذى نضفى عليه صفة الوهم. ليس أقل حقيقية منى أو من الشمعة. وكنت أقول: فيما أرى الموت يأخذ بعضنا، لانزال ندير ظهورنا للشمس. وقد يكون أفلاطون أول من أخطأ وأسس للخطأ. فى ما يفصل بين الظل والنور، الوهم والحقيقة، وفى ما يسوغ أن نسمى هذا الشىء وهمًا. وذلك الشىء حقيقة. وفى ما يعطينا التوكيد: أين تبدأ حدود الوهم، وأين تبدأ حدود الحقيقة، وكيف»[2]. وبالنسبة إلى الشاعر فإن الحكم الجمالى هو الحكم وهو القانون: الوهم هو الحقيقة. لذلك فهو فيلسوف المعرفة التراچيدية، يسيطر على غريزة المعرفة، لكنه لايسيطر ببناء ميتافيزيقا جديدة. لايشيد اعتقادًا جديدًا؛ إنما هو يستشعر انهيار الأرض الميتافيزيقية، وذلك بطريقة تراجيدية. إنه يعمل على إنشاء حياة جديدة، ويعيد الفن إلى الصدارة. ويرى الفيلسوف التراجيدى أن صورة الوجود تبلغ ذروتها، فيما تظهر الوقائع الميتافيزيقية على نحو إنسانى. هذا وإن كان مفكرًا شاكًا. وعند وصول غريزة المعرفة حدها الأقصى تنقلب على نفسها، وتصبح نقدًا للمعرفة. المعرفة هى فى خدمة الحياة العليا. ولابد من إرادة الوهم نفسه. فهذا هو التراجيدى عينه: «كنت، مع قلة، مأخوذًا بالهبوط، على العكس. فى الظل، فى هذا الليل الشفاف الذى يتعانق فيه الوضوح والغموض، ويتحركان فى موجة واحدة، كنا نقول إن الوهم أو ما نسميه الوهم ليس إلا حقًا لم يستنفده البصر (أى البصيرة والباصرة) بعد، وإن ما نسميه الحق ليس إلا وهمًا استنفدناه»[3].

والسؤال هو: لماذا لم يترك المناطقة الشعراء يكتبون بجسد الأشياء ذاتها، بدلاً من الحروف الضارية فى التجريدالعقلى، بدلا من البرهان المنطقى على «الحقيقة»؟

يجيب أدونيس: «ولئن كانت الحقيقة كالبراءة، كالطفولة، كالحلم، عريًا، فإن الجنون وحده هو الذى يعانقها. الوعى لايقبل الحقيقة عارية لذلك يغطيها. الجنون يمزق الأغطية لذلك يتحد بالحقيقة. الحقيقة، من حيث هى عرى، جنون. الحقيقة، العرى، الجنون واحد فى قانون الطبيعة. أما فى قانون العقل فتناقض وتضاد. والعودة إلى الحقيقة، أى إلى البراءة والطفولة والحلم، دخول فى الموت. كأن الجنون لايكفى لتغيير العالم» (٤). ويضيف: «الجنون هو الوجه الآخر، هو المكان الآخر. هو الحياة الحقيقية الغائبة. إنه بهذا المعنى عبور نحو ما يسمو على الطبيعة. إنه التواصل المطلق. الجنون هو العقل وقد حطم أغلاله وتجاوز حدوده. البراءة إذن هى الطريق الوحيد لكشف الحقيقة. هى المصادفة أو العبث الغريب. يتقاذف هذا اللعب المصائر. ورغم الرسوخ الظاهر يبدو العالم قلقًا ومعاقًا بخيط من العبث والمصادفة» (٥).

وفى مبتدأ تاريخ الشعر العربى كان الشعر هو أفق الفكر. «كان الشعر ينبوع المعرفة فى الجاهلية. وهو ينبوع لاينفد، قوى باق بقاء الغريزة وقوتها. إنه كما يقول ابن قتيبة: «معدن علم العرب، وسفر حكمتها، وديوان أخبارها، ومستودع أيامها، «فبالشعر كان العرب يأخذون، وإليه يصدرون» كما يعبر ابن سلام (الطبقات: ص ١٠). فالشعر مصدر حقائق لايرقى إليها الشك (المصدر نفسه). وكان الجاحظ فى كلامه على بعض أنواع الحيوانات وطباعها يخطئ أرسطو استنادًا إلى الشعر العربى، فهو يخطئ رأيه مثلا فى عقوق العقاب وجفائها لأولادها، ويورد حجة على ذلك بيتًا لدريد بن الصمة»(٦). إذن كان للشعر أولية على الفكر والعلم. كان المعيار

الأول فى النظر إلى الأشياء وتقويمها. «فهو رؤيا أولى، ورؤية أولى، وتأسيس معرفى. فالشعر العربى وفقًا لحدسه الأول بالإنسان والعالم، ولممارسته اللغوية ـ الفنية، هو الفاعلية المعرفية ـ الكشفية الأولى»(٧). وهكذا كان الشعر. كان له بعد معرفى تأسيسى فى الجاهلية. ومع ظهور الإسلام حل الدين محل الشعر، أى إنه أصبح مصدر المعرفة والفكر: «صار الوحى الدينى مصدر المعرفة، ومعيار التعبير، وصحة العبارة: صار المرجعية المطلقة فى النظر والفهم والتقويم، فى جميع الميادين(..) كان الشعر قبل الإسلام هو المنشئ، وأصبح بعد الإسلام مندرجًا فى المنشأ، تابعاً له» (٨). وهناك فى تاريخ الشعر العربى الحديث من اتبع كلاسيكيًا الهدى من رموز المذهب الكلاسيكى. كما كان هناك المذهب الرومانسى، والمذهب الواقعى، وغيرهما من المذاهب الشعرية الحديثة الفنية. إلا أن أدونيس واحد ممن منطقوا المذهب الفرويدى، ومزجوه بالوجودية والفينومينولوجيا. ولاشك، فى الوقت نفسه، أن أدونيس يمثل قطيعة فى عصر النهضة العربية الحديثة، التى تظل حتى الآن بعيدة كل البعد عن «مساءلة جذرية لقديم موروث أو حديث وافد. وقد رأى عجز الثقافة عن رج السطوح الساكنة والمساءلة الجذرية إلى ظهور تيارات سياسية وفكرية مختلفة، أطرت النشاط والفكر والكتابة فى أطر الشعارات التى تستعيض عن فحص الواقع ومعاينته بالآمال» (٩). وازدهرت فى الشعر «النبرة الخطابية التى تظهر مشاعر العجز والإحباط» (١٠). «وبذلك دخلت الأمة العربية فى طور الانفصام النفسى والحضارى الناتج عن ازدواجية الواقع المنظور للغرب الإمبريالى، العلماني، الغازى، المرفوض، يؤازر الخصم العسكرى ويناصره. لكنه فى الوقت ذاته يستحوذ على سر التفوق التكنولوچى، الذى ينتج لنا فى الأرض فردوس «التقدم» الموعود» (١١). وقد هزت هزيمة ١٩٦٧ الوعى العربى، ولم يستيقظ من هذه الهزة حتى الآن،

بل غرق فيها. ومع أن هناك حركات متعددة ومتباينة عن أساليب النقد الذاتى العربى قد ظهرت، إلا أنه لم يستطع أحد، إلا قلة قليلة من أمثال أدونيس، أن يراجع العقل العربى مراجعة جذرية. مارس أدونيس «القسوة على الذات»؛ لأنه استعار من الغرب لاالمفردات أو المصطلحات؛ وإنما روح النقد الجذرى. وليس كتاب الاستشراق لإدوار سعيد مثالاً على النقد الجذرى، وإنما هو مثال على التشبث بالماضى. وأقام أدونيس نقده الجذرى العربى على أساس من الوجودية والفينومينولوچيا والفرويدية وتراث المتصوفة العرب القدامى.

وقد بدأت رياح الفكر الفلسفى المعاصر تهب على الشعر فى «أغانى مهيار الدمشقى». (١٩٦١). ثم الفكر الصوفى فى «كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل» (١٩٦٥). والفكر الدينى فى «المسرح والمرايا» (١٩٦٨) ـ لكن برؤية تساؤلية نقدية تمثلها ـ على الأخص ـ قصيدة «السماء الثامنة، أو رحلة فى مدائن الغزالى».

الفصل الـرابـع

مـذهب الاخـتـلاف المطـلق

أدونيس هو مفكر التعدد وواحد من أكبر خصوم الوحدة. وأخصص الفصل السابع للحديث عن علاقة أدونيس بالمطلق الإلهى. أما فى هذا الفصل الرابع، فإنى أركز الضوء على إلحاح أدونيس الدائم على التعدد.

فهو يرى أننا فى «مرحلة انتقال من واحدية المفهوم، إلى كثاريته. أو من الواحد الشعرى إلى المتعدد الشعرى. وربما كان الالتباس النقدى فى دراسة النتاج الشعرى العربى، فى ربع القرن الأخير، عائدًا إلى التباس التجربة الكتابية نفسها - أى إلى تعدديتها. لكن هذه التعددية هى، فى الوقت نفسه، شاهد على حيوية اللغة الشعرية العربية، وحيوية الشاعر، وهى كذلك دليل على التجدد فى الرؤيا، وفى الحساسية الفنية، وفى طرائق التعبير» [1]: إلا أن النقد الشعرى العربى السائد يخلق استيهام الهوية الشعرية الواحدة، للأمة الواحدة، بحيث يكون الخروج عنها خروجًا عن هوية الأمة ذاتها. وهو استيهام نجد أصوله العميقة فى البنية الدينية، ميتافيزيقيا، وفى البنية السياسية تاريخيًا[2]. وإذا كانت هناك وحدة أو هوية فهى وحدة أو هوية اللسان لا وحدة الكلام. «وهناك فرق بين اللسان والكلام: اللسان هو المنظومة الرمزية - المعجمية التى تتيح التعبير والتواصل، وأما الكلام فهو الاستخدام الشخصى الحر المتميز للسان» [3]. والكلام هو منبع التنوع والكثرة ومصبهما. والكلام المبدع يتجاوز « وحدة»

الكلام السائد، الموروث ، أى إنه يلغى وحدة السطح، لكن من أجل أن يرسى وحدة العمق ـ وحدة التنوع، والاختلاف، والتمايز» [٤]. أما الإلحاح الأيديولوجى على «الواحد»، فهو يحيل الإنسان والشعر والعالم إلى قوالب وقواعد ثابتة. الكلام الخلاق عند أدونيس لا يكرر الواحد؛ وإنما يعدده ويكثره. وبقدر ما نحاول أن نطمس التغاير والتنوع والتعدد، جزئيًا أو كليًا. نطمس الهوية ذاتها. «ومعنى ذلك أن الهوية، فى المنظور الإبداعى، ليست فى إنتاج الشبيه، وإنما هى فى إنتاج المختلف. وليست الواحد المتماثل، بل الكثير المتنوع» [٥]. إن أدونيس يقف فى مواجهة فلسفة الهوية العربية، التى تقول إن الهوية المطلقة هى جوهر العقل وماهيته، وإن الفلسفة، تبعًا لذلك، لايمكنها التخلص من المشكلات العويصة التى تتردى فيها إلا بالرجوع إلى مبدأ الهوية. لكن لم يكن لأدونيس أن يقتصر على هذا المبدأ، وإلا لقضى على إمكانات تفكيره كلها. ولهذا أحل مكان مبدأ الهوية مبدأ الاختلاف. وبفضل هذا الارتباط يصل إلى أمرين: الأول تعرية الهوية من قساوتها واستبعاديتها. والثانى رد الاستقطاب إلى مركز مطلق وتأمينه، مع ما ينطوى عليه من إمكانات. وهذا الارتباط بالاختلاف يلقى ضوءًا ساطعًا على روح مذهب أدونيس. تقرر المعرفة المطلقة السائدة النص كمبدأ وموضوع وحيد للتفلسف، فتكرر الفلسفة الإلهية الواحد المطلق فى صور لاتنتهى وتظهره. ومـ تتناوله هذه الفلسفة يصبح مقدسا، ويكون هناك موضوع واحد، وروح واحدة، ومعرفة واحدة. أما عالم الشعر والفكر، ففيه من الثراء والتنوع بقدر ما فى الأول، ولكنه مجرد عرض للواحد فى الأفكار والأعمال. الممكن هو التوحيد فيما يتعلق بالموضوعات لا فيما يتعلق بالعرض. ولكن أدونيس يرى أن العرض هو الضمان للشىء نفسه. إن النقطة الأساسية عند أدونيس ليست الأنا، بل أن يدرك الأنا ذاته وينفذ فيها.

فى المنظور السائد يتوقف العالم على إطلاقية النص. جوهر الأشياء الأعمق هو الواحد. الكل هو النص. وهذه هى الفكرة الأساسية فى المنظور السائد. فإن سميت وحدة الأشياء هوية، فإن المذهب الفسلفى هو «مذهب الهوية المطلق». وهو القول بأن كل شىء يصدر عن معرفة النص، وعلى هذا فينبغى أن تستنبط من النص المطلق كل شىء بالضرورة، كما تستنبط الحقائق الهندسية من ماهية المكان، وتلك مهمة الفلسفة السائدة.

والكل الواحد يقوم فى النص، وفى النص الدينى على وجه أدق. وخارجه لايوجد شىء قابل لأن يعرف. ولهذا ينتهى العقل العربى التقليدى إلى القول بأن النص هو والهوية المطلقة والمطلق شىء واحد. إن النص الدينى ينظم كل شىء، وهو الكل الدائم، أو الكون. والمعرفة الذاتية هى تعبيره الضرورى وصورته. والهوية المطلقة ليست فقط ماهيته، بل هى صورته وقانونه. إن المطلق واحد أحد. ماهية واحدة هى عينها. إلا أن أدونيس يضع الاختلاف فى الهوية.

والهوية، يقابلها المستحيل مطلقًا. إنها تقوم فى الوحدة المطلقة بين الذاتى والموضوعى. والأشياء تكوّن سلسلة من القوى. أساسها الثابت فى النظر السائد وهو الهوية المطلقة. وكل قوة تؤلف حلقة فى السلسلة. القوى كلها تعبير عن الهوية المطلقة. وكل شىء يعبر عن الكلية. أما أدونيس فيضع الكلية النسبية فى مقابل الكلية المطلقة، التى تؤلف كل القوى أو مجموعها. أما الكلية المطلقة فهى فى المنظور السائد سر القوى كلها. الكلية المطلقة تساوى السوية المطلقة بين الذاتى والموضوعى. أى تساوى وجود الهوية المطلقة. إنها ليست علة الكون، بل هى الكون نفسه. والخلاصة إذن فى المنظور السائد أن الكون فى جوهره نص، وهو من حيث الصورة تطور ذاتى للنص. وأساس العالم هو النص الأصيل غير المتفاضل، النص بغير تفرقة بين الذاتى والموضوعى، أى النص بوصفه

وحدة الذاتى والموضوعى فى هوية مطلقة. بعبارة أخرى، الحضارة العربية الإسلامية حضارة «نص»، انبتت أسسها وقامت علومها وثقافتها على أساس «المركزية النصية»، إن جاز التعبير. وصار الهاجس الأساس فى المشروع الحضارى العربى و الإسلامى السائد، هو توسيع مجال النصوص لتضييق مجال الاجتهاد العقلى. وحصر الاجتهاد فى دائرة الذاتى - فى دائرة اكتشاف حكم موجود سلفًا فى النصوص الدينية، وإن كان وجوده خافيًا أو مستترًا - هو فى جوهره إنكار لموضوعية العقل، واتهام له بالعجز عن إنتاج معرفة أخرى. هذا التصور لحدود الاجتهاد يقوم على أنه ليست تنزل بأحد من أهل دين الله إلا وفى القرآن الدليل على سبيل الهدى فيه. وهو تصور يحاصر العقل فى معرفة الدلائل والعلامات الكاشفة عن ذلك الموجود فى الخارج، أى فى الكتاب أو فى السنة. الاجتهاد العقلى إذن هو اكشاف للدلالة المستترة فى الكتاب أو السنة أو الإجماع. ثم يطلب ذلك بالقياس إليه بالاستدلال على عين ثابتة موجودة بالدلائل الظاهرة. وتكاد إليه تنحصر علاقة الدال والمدلول فى الدلالة فى المماثلة من دون الاختلاف. فالقرآن واحد، نزل من عند واحد، ولكن الاختلاف يجىء من قبل الرواة. نزل على حرف واحد من عند الواحد. كيف نفسر الاختلاف فى إعراب الكلمة، أو فى حركة بنائها بما لايزيلها عن صورتها فى الكتابة، ولايغير معناها، كقوله: «هن أطهر لكم»، وقرئت بالنصب؟ كيف نفسر الاختلاف فى إعراب الكلمة وحركات بنائها بما يغير معناها، ولا يزيلها عن صورتها فى الكتابة، كقوله: «ربَّنا باعدْ بين أسفارنا» وقراءة «ربُّنا بَاعَدَ»؟

وينبع الاختلاف من الطابع الاجتماعى للمجاز، «فإنه لايؤدى إلى تقديم اى جواب قاطع. ذلك أنه فى ذاته مجال لصراع التناقضات الدلالية. هكذا لايولد المجاز إلا مزيدًا من الأسئلة. وهو إذن، ، .سرفيًا، عامل قلق وإقلاق، لاعامل وثوق وطمأنينة» (٦).

وتكمن اختلافية المجاز فى لا مرجعيته. أى فى كونه ابتكارًا، كأنه بداية دائمة، ولا ماضى له. «وهو بوصفه طاقة لتوليد الأسئلة، يجدد الإنسان، فيما يجدد الفكر واللغة، والعلاقة بالأشياء. إنه حركة نفى للموجود الراهن، بحثًا عن وجود آخر. فكل مجاز تجاوز: كما أن اللغة فيه تجوز نفسها، فإن الواقع الذى تفصح عنه يجوز نفسه، عبرها، هو أيضًا. وهكذا يصلنا المجاز بالبعد الآخر للأشياء ـ بعدها اللامرئى» (٧).

ويكشف أدونيس عن أن للشىء الواحد معانى متعددة ومتباينة، مما يظهر هشاشة المنظور الوضعى.

نشأت التجربة الأدونيسية فى مناخ ثقافى ينهض على الإيمان بأن هناك حقيقة واحدة، وحيدة، نهائية، وكل ما عداها باطل. وهى إلى ذلك، مجسدة فى شريعة، يستند إليها ويحرسها نظام سياسى. وكل قول آخر، إما إنه يتطابق معها، وحينئذ يكون نافلاً. وإما إنه يتناقض معها، وحينئذ يجب رفضه ونبذه.

وقد رفضت التجربة الأدونيسية هذا التبسيط، ذاهبة إلى القول إن هذه الحقيقة الشرعية الظاهرة لاتمثل الحقيقة كلها ـ فهناك ما لم يقله الشرع، وهو الغيب المجهول، أو ما نسميه بالباطن الخفى. وهذا العالم الباطن لايتم الوصول إليه بالوسائل التى نعرف بها الظاهر، سواء تمثلت فى الشريعة أو فى العقل؛ وإنما يتم الوصول إليه بوسائط أخرى: القلب، الحدس، الإشراق، الرؤيا.. ومن هنا ارتبطت معرفة الحقيقة فى التجربة الأدونيسية بالذات العارفة، فى تجربتها الخاصة، خارج العقل والنقل. وبما أن لكل ذات تجربتها المغايرة، فإن الحقيقة تتجلى لكل ذات، بشكل مغاير. لكن هذا التغاير ليس تناقضًا، وإنما هو، على العكس، تكامل ـ أو هو، فى الأصح، تعدد ضمن الوحدة ـ وحدة الحقيقة.

ويعنى هذا التغاير أن تعبير الذات عن الحقيقة لايستنفدها. بل إنه لايقولها - وإنما يشير إليها، أو يرمز. كأن الحقيقة ليست فى ما يقال أو فى ما يمكن قوله؛ وإنما هى دائمًا فى ما لا يقال، فى ما يتعذر قوله. إنها دائمًا فى الغامض الخفى اللامتناهى.

و«ثمة نوع من الصعوبة يرتبط بمفهوم الهوية، الذى يرتبط فى المجتمع العربى، أساسيًا، باللغة والدين. يولد هذا المفهوم، كما يُعاش، قراءة تقوم على الحنين إلى الوحدة الأصلية: وحدة الأمة، وحدة اللغة، وحدة الوطن، وحدة السلطة. وهى، بوصفها كذلك، قراءة أيديولوجية ترى النص الشعرى مكانًا لصراع الأفكار والاتجاهات. أى إنها تحوله إلى نص سياسى. وعندما تعجز هذه القراءة عن تكييف هذا النص مع أغراضها تُسميه صعبًا، وربما أطلقت عليه صفات أخرى تخرجه من كونه شعرًا. إنها قراءة توحد بين المعرفة والسلطة، من حيث إنها توحد بين اللغة والهوية، وبين الحقيقة والقوة. مفهوم الهوية هنا وحدانى بالمعنى اللاهوتى، ومثالى بالمعنى الفسلفى. والطابع الأساسى فيها هو الانفصال عن الآخر، والاكتفاء بالذات. ويوهم هذا المفهوم بالاستمرارية والديمومة واللاتغير. يوهم، تبعا لذلك، بالتماسك والوحدة والتميز، إزاء الهويات الأخرى. وإذا أدركنا أن الشعر فى المجتمع العربى معيار أول يختبر فيه وبه مدى انتماء الشاعر، وتختبر فيه هويته؛ ندرك مدى ما يواجهه الشاعر الذى يصدر فى كتابته عن مفهوم آخر للهوية، غير واحدى، وغير دينى.

ليست الهوية الوعى وحده، وإنما هى كذلك اللاوعى. وليست المعلن وحده، وإنما هى أيضًا المكبوت المسكوت عنه. وليست المتحقق وحده، وإنما هى كذلك المشروع. الآخذ فى التحقق. وليست المتواصل وحده، بل المتقطع أيضًا، وليست الواضح وحده بل الغامض أيضًا.

هناك إذن انشقاق فى صميم تلك الوحدة المتوهمة، فليست «الأنا» وحدة، إلا ظاهريًا. إنها، عمقيًا، تمزق. «الآخر» مقيم فى قرارة «الأنا» سلبًا أو إيجابًا. لهذا، لا فصل دون وصل: لا «أنا» دون «الآخر». والهوية الحية هى فى التوتر العلائقى الخصب، الملتبس، بين الأنا والآخر. دون ذلك تكون الهوية هوية الحجر والشىء، لاهوية الإنسان.

لا تأتى الهوية من «الداخل» وحده: إنها التفاعل الحى المستمر بين «الداخل» و«الخارج»، بحيث يمكن القول إن الهوية ليست فى ما ثبت واتضح، بقدر ما هى فى ما يتغير، ولم يتضح بعد. يمكن القول، بتعبير آخر، إن الهوية معنى يسكن صورة متحركة دائمًا. إنها تتجلى فى «الاتجاه نحو»، أكثر مما تتجلى فى «العودة إلى». إنها فى التفتح لا فى التقوقع، فى التفاعل لا فى الاكتفاء والانكفاء.

فى الشعر ،فى الإبداع الفنى بعامة، تتجلى مسألة الهوية فى إشكاليتها الأكثر سطوعًا، فالهوية فى اللغة الشعرية موضع تساؤل دائم. لايكون الإنسان نفسه فى تجربة الإبداع إلا بقدر ما يخرج مما هو. هويته جدل بين ما هو وما يكون. إنها أمامه أكثر مما هى وراءه ـ بوصفه، جوهريًا، إرادة خلق وتغيير. لنقل ليست الهوية موروثًا نرثه، بقدر ما هى إبداع نحققه. فالإنسان، خلافًا للكائنات كلها، يبدع هويته فيما يبدع حياته وفكره» (٨).

هكذا يتحطم المفهوم القديم، المنطقى والنفسى، مفهوم وحدة الأنا، ونفصل هذا التحطيم فى الفصل السادس: نقد وحدة الأنا. تتفكك الذاتية إذن. «وفى هذا التفكك نكتشف أن الأنا، بالمعنى السائد، القديم مكون من أعراف، أو من مصطلحات اجتماعية ـ تاريخية ـ ثقافية ـ وذلك بسبب خضوعه لعالم الظواهر. فهذا الأنا ليس فى الواقع إلا مستودعًا لأوهام الجماعة، أو لعالم القوانين ـ أو لعالم الشريعة كما يعبر الصوفى. إنه يخبئ قيم الجماعة، وموروثاتها، ومعتقداتها وطرق فهمها» (٩).

الأنا ليس الأنا، وإنما هو الآخر، ومبدأ الهوية بمعناه التقليدى، يتزلزل، وينتهى. «وهذا يقود إلى القول إن الشىء يمكن أن يكون نفسه والآخر، يمكن أن يكون الإنسان الله، بمعنى ما، أو العكس. وتبعًا لذلك، ينقلب نظام المعنى» (١٠).

حاول أدونيس أن يتخذ من القرآن نموذجًا كتابيًا، فكتابه الأخير «الكتاب» (دار الساقى، فى بيروت ١٩٩٨) نص لايسمى، أو لا تسمح معايير الأنواع الأدبية بتسميته. إنه نص شأنه شأن، النص القرآنى؛ لايأخذ معياره من خارج، من قواعد ومبادئ محددة، وإنما معياره داخلى فيه. اسمه هو الاسم الوحيد الذى سمى به القرآن نفسه وهو: الكتاب. غير أن الكتاب هنا اسم إنسانى وإن كان مطلقًا: لايدرك معناه، ولا يبدأ ولا ينتهى، بل هو متحرك الدلالة، مفتوح بلا نهاية.

فى «الكتاب» تنصهر الأفكار والأشياء، الحياة والأخلاق، الواقع والغيب. وهذا الشكل شبكة تتداخل خيوطها وتنحبك فى علاقات متعددة، ومتنوعة، مفتوحة كالفضاء. إنه فن آخر من القول، وفن آخر للقول. فن فى الكتابة، وفن فى تكوين النص. كأنه نوع من فكر الكتابة يتبطن نوعًا من كتابة الفكر. أو لنقل: إنه، بوصفه نوعًا من كتابة النسبى، نوع من نسبية الكتابة، إنه الكتابة النسبية لكتابة النسبى.

النص الأدونيسى دال لغوى لمدلول هو الوجود. الأول رمز، والثانى مرموز إليه، فـ «الكتاب» هو كلمات توازى الوجود، وترمز إلى حقائقه، وتوازى الإنسان، وترمز إليه.

هكذا تكون اللغة وجودًا، ويكون الوجود لغة، ويكون الكتاب هو نفسه الوجود من حيث إنه القول أو اللغة.

واللغة الإنسانية فى هذا المنظور، منطوقة ومكتوبة، إنما هى تجل، أو هى الصورة للغة الباطنة، وفى هذا ما يشير إلى خطورة الكتابة، وإلى أنها مسألة كيانية.

إن حقائق الممكنات هى الحروف الكامنة فى الحبر، والورق وما يكتب فيه انبساط النور الوجودىّ العام، الذى تتعين فيه صور الموجودات، والكتابة هى سير الإظهار والإيجاد، والقلم هو الواسطة والآلة، والكاتب، بالمعنى الأصلى الحق، هو الله من حيث كونه موجدًا وبارئًا ومصوّرًا، له العلم الأولى، وله رؤية الممكنات، وهو كذلك الإنسان، بوصفه تجليًا له.

هذا يكون للغة الكتاب ظاهر وباطن. الدلالة في ظاهرة اللغة وضعية، عُرفية، اتفاقية. والدلالة في باطنها ذاتية، فهناك تعارض بينهما يزيله الإنسان الكامل، ذلك أنه البرزخ الجامع بين الظاهر (اللغة الإنسانية) والباطن.

ولا يقدر الإنسان أن يفهم هذه اللغة، بوصفها باطنًا، إلا إذا تجاوزها بوصفها ظاهرًا. ولا يقدر أن يحقق هذا التجاوز إلا إذا حقق فى ذاته حالة عليا من الشفافية تصله بالمطلق، أو الغيب. يدرك آنذاك أنه هو، بوصفه فردًا، يفكر.

وفى هذا الأفق الصوفى، يمكن القول إن الكتاب الأدونيسى، مطلق، لا يبدأ ولا ينتهى، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، يرى ولا يرى فى آن، يوصف ولا يوصفُ فى آن، يفهم ولا يستنفذ في آن. وكل كتابة خارجه لا تقول إلا استحالة القول.

هكذا يكون الكتاب لغة تعيد باستمرار خلق اللغة، لا تعود مجرد علامات وأدوات. اللغة هنا، لحظة هى أبجدية، إنما هى فى الوقت نفسه كون وألوهة وغيوب. إنها الشىء وما وراءه. إنها اللامتناهى، الأصل والمعاد.

والكتاب هنا ضرورة، بوصفه كتابة، لكنه مصادفة بوصفه قراءة. لنقل، بتعبير آخر، إنه بوصفه الأول إحكام، وبوصفه الثانى، إلهام.

ولا تكون الكتابة، فى هذا الأفق، كتابة الحياة إلا لأنها كتابة الموت، كتابة الكائن من أجل الموت، كتابة التمحور حول الجذر، لا حول الثمرة، عبورًا على جسر الفاجعة ـ الحياة، جسر الزوال.

وطبيعى أن نص الكتاب فى هذا الأفق ليس ذاتيًا، وأنه يعالج الأشياء بشمولها. إنه تعالق مع الكون لا مع الذات ـ لكن عبرها، كأن لما وراء الطبيعة طبيعة خاصة تُفصح عنها، وهذه الطبيعة الخاصة هى الكتاب.

أصل مما تقدّم إلى الخلاصات التالية:

أولا: إن كتاب أدونيس عمل إنسانى، عمل كونىّ. وهو بوصفه كذلك، محيط بلا نهاية، للمتُخيَّل الجمعى.

وربما كان أعقد ما فيه، بوصفه كتابة، خلافًا لما يبدو ظاهريًا؛ هو أنه متابعة لما قبله وتكملة: إنه تجديد النبوات، واستمرار الكتابة. إنه، بمعنى ما، تجديد الكتابة، ذلك أنه يكتب الأثر الذى يولده الشىء، وفقًا لتعبير مالارميه.

لهذا لا يطرح النص الأدونيسى مسألة ما الشّعر، أو ما النَثر، وإنما يطرح السؤال، ما الكتابة، وما الكتاب.

هكذا يقرأ النصّ الأدونيسى بوصفه نصًا يجمع فى بنيته أشكال الكتابة جميعًا، كأنه أعاد الأبجدية إلى فطرتها، قبل الكتابة، وفيما وراء الأنواع الكتابية، وكأنه وضع هذه الأنواع بين قوسين أو ألغاها، ليخلق نوعًا آخر.

ثانيًا: الدين واللغة فى هذا النص شكل روحى متعدد، أو بنية روحية متعددة، لهذا يتكون من الغامض الذى لا يمكن أن يعرفه الإنسان، ومن الواضح الذى يُعرف مباشرة من ظاهر اللفظ، فهو مفتوح، لكن على الإنسان.

ثالثًا: البُعد العميق فى هذا النص بعد تراجيدى، لأنه يكشف عن الإقامة فى الأرض.

وما يعطى لهذا البُعد، ثقله الكونىّ، هو أن النص الأدونيسى للبشر جميعًا دون تمييز. إنه نص تذوب فيه النصوص كلها. ألهذا تذوب أشكال التعبير كلها فى شكل تعبيرىٍّ واحد، يمثله هو؟ وهل هو، بوصفه استعادة، كتابة تقول إن كل كتابة هى إعادة كتابة، لكن فى سياق آخر؟

رابعًا: يدعو النص الأدونيسى، على الصعيد الإنسانى، إلى إنسان جديد، ويدعو معه، على الصعيد الأدبى الخالص، إلى قارئ جديد، ونقد جديد، وذوق جديد. وهو، على هذا الصعيد الأدبى الخالص، طريقة فى التعبير تلغى الفروقات التقليدية بين الفلسفة والأدب، وبين العلم والسياسة، وبين الأخلاق والجمال. إنه طريقة تخترق الأنواع، من حيث الشكل، وتخترق المقاربات المعرفية التقليدية من حيث المنهج.

فى هذا التهديم للفروقات بين الأنواع الأدبية، خاصية تفتح للكتابة أفقًا آخر. وتوفر لها إمكانات أخرى. إنه نموذج من الكتابة تتداخل فيه مختلف أنواع المعرفة؛ فلسفة وأخلاقًا، سياسة وتشريعًا، اجتماعًا واقتصادًا، وتتداخل فيه مختلف أنواع الكتابة الأدبية؛ سردًا وحوارًا، قصصًا وتاريخًا، حكمة وأدبًا. إنه فى آن أدونيس - يستحضر النص القرآنى عبر مالارميه - بعبارة أخرى، يختلف «كتاب» أدونيس عن هذا النص ويتشابه معه فى آن. الكتاب، فى «كتاب» أدونيس، ذات مطلقة. لكن، على خلاف النص القرآنى، لا تكتب الذات كتابة مطلقة؛ إنما تكتب كتابة نسبية على وجه الإطلاق. و«كتاب» أدونيس، شأنه شأن النص القرآنى، أشبه ببحر تتعانق أمواجه وتتداخل فى بداياته ونهاياته. البدايات تتموج فى الوسط والأطراف، والعكس صحيح. وهو، على خلاف شكل القرآن، لا يمثل الخلاصة الختامية للأشكال القولية السابقة عليه، ولا يمثل بديلاً

عن القرآن نفسه بقدر ما يمثل فاتحة لنهايات القرن العشرين. وهذا وإن كان لا يتردد فى استعادة ما سبقه، كما أنه، شأن القرآن، كتاب شامل. وهو، من حيث التقنية والبناء، يعتمد السرد والتعليق على السرد، وفيما بينهما القصائد الشعرية المنقسمة إلى قسمين، يبدو فيهما القسم الأسفل، وكأنه تعليق مكثف على السطور الشعرية. والنص هنا، شأنه شأن القرآن، لا ينمو خطيًا، بل ينمو فى فضاء متعدد الاتجاهات، متعدد الأبعاد. غير أنه - أى «كتاب» أدونيس - ينبوع الوهم لا مصدر الحقيقة تضل فيه الإنسانية جمعاء:

«واتركونى أنا لضلالى
لن أفىء إلى ظلكم
وذخرت لصوتى هوى آخرا،
ومدى آخرا
وسأبقى رقيقًا أمينًا لبيدائى
الواسعة»(١١).

يكتب أدونيس الإنسان بلغة شعرية، ويكتب الدنيا بلغة صوفية. وهو - أى كتاب أدونيس - بوصفه كتابة تؤنسن المطلق، تؤكد تصور الكاتب - الفرد - كأنه يقول: الكاتب جمع بصيغة المفرد.

الفصل الخامس

مواضع التساؤل

«علينا أولاً، فى الكلام على الصوفية، أن نهمل القول السائد عنها، وأن نُهمل، بخاصةٍ، التأويلات المذهبية حولها وعنها».

أدونيس

١. التحول والمنهج :

(أ) طبيعة التحول

يقول أدونيس إنه «إذا كان العلم، مثلاً، هو البحث الذى يتحقق، فإن الشعر هو البحث الذى يظل بحثًا»[١]. وهو يضيف: «الدين جواب. والأيديولوجية هى كذلك جواب. أمّا الشعر فلا يقدم جوابًا. إنه سؤال - استبصار، أو كشف متسائل متحرك فى هيام متواصل لمزيد من الكشف المتسائل. وفى هذا أيضًا يبدو الشعر أنه يتناقض مع كل نظام معرفى مُغلق، ووثوقى»[٢].

يُعطى أدونيس، إذن، أولية مطلقة للبحث على المنهج. فهو يريد أن يجتنب الثنائية التقليدية: الذات - الموضوع، التى رسختها نظرية المعرفة العربية. بعبارة أخرى، لا ينفصل المنهج عنده عن كتابة الأشياء نفسها. ويحايث المنهج كليًا فى الستار الذى ظل يفصل أو يتوسط الواقع والشعر. إنه يرسم الخط البيانى المتعرج للحياة، من دون الالتجاء إلى منهج يتعالى على الحياة والكون والإنسان. المنهج هو خط سير الإبداع نفسه، خط سير كتابة الأشياء، حيث لا يفترض الشعر ولا يقتفى سواه. فيسير الشعر الحيوى عند أدونيس على طريقة الحياة والواقع الممكن - لا الواقع القائم، ويتخلى عن المقدمات المنهجية.

والمقصود بالمنهج العربي التقليدي؛ ذلك المنهج الذي حدّد للشعر الجاهلي خصائص «بوصفه شعرًا شفويًا، محولاً إياها إلى قواعد معيارية مطلقة للشعرية الكتابية، بحيث لا يُعد أيّ كلام شعرًا إلا إذا كان موزونًا على الطريقة الشفوية التي حدّدها الخليل. وبحيث جعل من هذه الطريقة الخاصية الشعرية الأولى. وقد سادت هذه القواعد فاصلة بين الشعر واللا شعر. وساعد في ترسيخها مناخ التعقيد والعقلنة والصراع الأيديولوجي بين العرب وغيرهم. في القرون الهجرية الثلاثة الأولى، هكذا، بدلاً من أن يُنظر إلى الوزن بوصفه تعقيدًا لحالة إنشادية - غنائية في نوع معين القول؛ أصبح يُنظر إليه بوصفه جوهر كل قول شعري»(٣). إن ما يرفُضه أدونيس إذن هو المنهج «القَبْلي»، الذي رفع عمل الخليل الوصفي إلى مرتبة «القاعدة المعيارية»، وحصر القول الشعري في «قواعد نظمية معينة»، في حين أن «التقنين والتعقيد» يتعارضان مع طبيعة اللغة الشعرية. فهذه اللغة شكل من أشكال اختراق «المنهج» و«التقنين» و«التقعيد». إن ما يرفضه أدونيس إذن هو المنهج القَبْلي، أي ذلك المنهج الذي يتم تحديده على أساس من التصورات فقط وقبل الخبرة. قد تنبع التصورات من الخبرة، وقد لا تلجأ إلى الخبرة، وقد تتداخل مع الفكر وحده. والقَبْلية المرفوضة عند أدونيس هي القَبْلية التي تسبق الخبرة والتجربة سبقًا منطقيًا لتقدم المبدأ على القيمة، وذلك تبعًا لعلاقة أو مجال الصلاحية، لا من منظور زمني أو زمني نفسي. القَبْلية تستقل استقلالاً تامًا عن التجربة والخبرة، ولا تقوم عليهما، أو تنبع منهما. ولا تُنشئ الخبرة، ولا تقوم بمعزل عن التجربة وفي صورة مستقلة عن الخبرة القَبْلية؛ إنما هي تتحصل وتوضع وتصلح بمعزل عن التجربة، وفي صورة مستقلة عن الخبرة. وهي - في الوقت نفسه - شرط الخبرة والتجربة. وتكون العناصر القَبْلية للمعرفة من أشكال ومقولات ومبادئ ضرورية

دقيقة وصالحة صلاحية كلية. وهكذا ترد القَبْلية الشعرية الإبداع إلى الثابت، وتستعير زمانًا مبهمًا يتقدم على زمان التحول. أما أدونيس فهو يقول بالبعد «البَعْدى» فى العملية الإبداعية.

يقول أدونيس: «إن جمال القصيدة بَعْدىٌ وليس قَبْليًا، أى إنه نتيجة لاحقة وليس شيئًا سابقًا. فالجمال الشعرى يتكشف، باستمرار، فى كل قصيدة، ومع كل قارئ، فريدًا وجديدًا. هكذا تكون خاصية الشعر الأولى هى فى أنه لا يقلد أنموذجًا للجمال موجودًا بشكل أولانى أو مسبّق»(٤).

١ ـ المتحول تجربة ذاتية

لا يمكن، فى رأينا، أن نفهم ـ فهمًا حقيقيًا ـ فكر أدونيس وشعره أو سواه من المثقفين المسلمين فى القرن العشرين، إن لم نفهم الأساس أولاً. هذا الجذر هو الإسلام، وَحيًا. ولابد ـ بادئ ذى بدء ـ من أن نلاحظ أن إنتاج أدونيس قد وضع هذا الجَذْر موضع تساؤل، وأعاد النظر فى المشكلات والقضايا الأساسية التى شغلت المثقفين المسلمين قبله. وهذا يعنى أنه ينطلق فى مواجهة قضايا الألفية الثالثة من تاريخ البشرية ناقدًا قَبْليًا. لهذا الجذر، ولطابعه الكامل والمطلق.

ومن هنا رأى أدونيس «أنه لا يمكن فهم الثقافة العربية الإسلامية أو الإسلامية العربية إلا بتحليلها من داخل، بأدواتها ذاتها. إنها لمفارقة أن نكون الآن فى لحظة تاريخية تبدو فيها هذه الثقافة ـ على الرغم من جميع التحولات فى «البنية التحتية»، منذ أربعة عشر قرنًا ـ كأنها مسرح يعيد فيه التاريخ نفسه، لكن لغاية واحدة: تحيين عصر النبوة وثقافة الوحى، أى البنية الفوقية ذاتها»(٥). والغاية من بحث أدونيس هى أن يفهم إذن «من داخل، الرؤيا العربية ـ الإسلامية لله والكون والإنسان»(٦)، لا أن يفهمها من خارج. ويعنى هذا أيضًا أنه علل هذه الرؤيا نفسها لا بأدوات غربية أو

شمالية غربية. نقطة الانطلاق الأولى لمهمة الفكر العربى الأولى هى «فهم الذات (الماضية والحاضرة، أولاً) ومن ثم نقدُها، على ضوء ما حققه الإنسان الحديث منذ القرن الخامس عشر، بدايات الحداثة الغربية (التى أصبحت كونية)، أى بدايات انحسار الفكر العربى»[٧]. «ثورة الحداثة» نظريًا ـ هى نتاج عربى، بمعنى ما، أى لا يمكن فهمها خارج التأثير العربى، أو التحريض العربى، أو التحدى الذى كان يمثله العرب، بالنسبة للغرب»[٨]. لابدّ إذن، لتقدم العرب، من أن يتبنوا ما يلائم واقعهم وحاضرهم، بل يلائم مستقبلهم.

إنه المنهج الذى انتهجه عديد من المفكرين العرب فى القرن العشرين ممن ركزوا على «الإبداع الذاتى»، و«فك الارتباط»، و«المركز والأطراف»، و«الخصوصية»، و«فائض القيمة التاريخية،» و«ريح الشرق»، و«الانبعاث الحضارى»، و«النهضة الحضارية»، و«الهوية الحضارية»، و«النظرة الثورية للتراث»، و«الأصالة»، و«الإبداع العربى، و«دينامية الإسلام»، وغيرها من البدائل الاجتماعية والثقافية فى عالم متغير.

٢ـ المتحول والذات

يدور إذن التحول الأدونيسى على الذات الإنسانية: ولا يكون الإنسان نفسه فى تجربة الإبداع الفنى، إلا بقدر ما يخرج مما هو. فهويته جدل بين ما هو وما يكون: هى فى هذه الحركية الدائمة ـ فى اتجاه أفق آخر، ضوء آخر. والهوية، فى هذا المنظور، هى أمام الإنسان أكثر مما هى وراءه ـ وذلك بوصفه مشروعًا، وإرادة خلق وتغيير. أو لنقل: الهوية هى أيضًا إبداع: فنحن نبدع هويتنا، فيما نبدع حياتنا وفكرنا»[٩]. ولذلك يقوم التساؤل الأدونيسى على الإنسان: ما الإنسان العربى ـ المسلم أو المسلم العربى؟ كيف فكر ويفكر؟ ما عالمه الداخلى؟ ما الإرادة؟ ما المسئولية؟ ما الزمن؟ ما المكان؟ ما العقل؟ هذه الأسئلة وغيرها يجيب عنها الفصل

اللاحق عن «ميتافيزياء الكيان الإنسانى» (الفصل السابع). فهو يصوغ تصورًا مغايرًا فى الثقافة العربية يمنح الإنسان ذاتًا مفردة، خلاقة مسئولة، كما ظهر فى التجربة الهامشية للصعلكة. فمنهج أدونيس هو منهج «أنثروبولوجية الدين»(١٠) كما صاغه الفكر الغربى الحديث منذ هيجل إلى إريك فيل، مرورًا بماركس وفريدريش نيتشه. إلا أن أنثروبولوجيا أدونيس لا ترادف الظاهرية الحرفية المعروفة، بل هى تتعارض تمامًا مع الظاهرية، وتميل إلى التحليل الباطن. هى باطنية وجودية إن جاز التعبير. هذه هى الطريقة التى لابد أن تقرأ بها إشارات أدونيس العابرة لهيجل وماركس ونيتشه. لا يجب أن نفهمها فهمًا حرفيًا، فهو لم يرد أن يبلور محتوى جديدًا لأنثروبولوجيا هيجل وماركس ونيتشه، إنما أراد أن يبنى تصورًا خاصًا جديدًا لفلسفة الإنسان العربى - المسلم، مستندًا إلى إعادة التصوف الإسلامى، لأن المعنى الصوفى الإسلامى للإنسان مزدوج: فإرادته هى من أجل أن يمحو إرادته.

٣- فيما وراء النصوص الثانية

وهكذا ينطلق أدونيس من «النص الأول»(١١). يبدأ من نص الوحى، ناقدًا النصوص الثانية التى حلت محل النص الأول: «إن الخطوة الأولى للفكر العربى الجديد هى مساءلة «الأصول ذاتها». ومن ثم مساءلة القراءات التى قام بها الأوائل، فى نقد جذرى وشامل لمناهجها ولطبيعة معرفتها»(١٢). تلك هى المسألة المعرفية التى يطرحها أدونيس. فهو لم يشأ أن يقرأ نص الوحى عبر الأشخاص الذين قرءوه، بل شاء أن يقرأه قراءة بادئة عبر نص الوحى نفسه. وأريد أن أؤكد هنا على أن أدونيس، وإن كان لا يزعم أنه يقدم حلولاً، يقدم حلاً. وإذا كان يقتصر على وصف بحثه بأنه ليس إلا بداية، فإن «البداية» لا تعنى اللا شىء، بل - بالعكس - تعنى كل شىء؛ أقصد أنها تعنى أنه إذا كان صحيحًا أن بحثه يمثل بداية، فإن ذلك

يعنى أنه يخلق كونًا جديدًا من الكلمات والأشياء. يعنى ذلك - بعبارة أخرى - أن ما كان قبله كان فسادًا ما، أو خرابًا ما، أو هلامًا ما، وأنه يضع نص الوحى فى ضوء جديد، ومنظور جديد، فالحضور الإلهى مستمر، يحول دون تشيؤ الوحى فى قراءة واحدة. البداية مستمرة. «إن الشطح نوع من الحضور فى بدئية اللغة يطابق الحضور فى بدئية العالم (...) إن الشطح هو صفة البكارة اللغوية يلبسها النطق»[١٣]. إنه القول بالنبوة المستمرة. «والنبوة المستمرة شكل من أشكال نفى النبوة الإسلامية من حيث إنها خاتمة النبوات. وهكذا لا تقتصر النبوة على فترة الوحى، وإنما هى دون زمان، ولا نهاية لها، فهى نور أبدى قد يتجسد فى شخص، وقد يظل فى مقره الإلهى، لكنها نور مستمر»[١٤]. وهكذا يدور فكر أدونيس فى مناخ الباطنية - الإمامية، فى مناخ الحقيقة لا الشريعة، وهو المناخ الذى نشأت فيه «الحركة الصوفية، واكتسبت صيغتها القصوى، فى القرن الثالث الهجرى»، مع أبى يزيد البسطامى، والحلاج. وفى هذه الصيغة غدت الشريعة رمزًا لمعنى باطن، أى إن قيمتها ليست فى ظاهرها؛ وإنما فى معناها الباطن»[١٥]. إلا أنَّ أدونيس يبدو ناقدًا، أو - على أقل تقدير - ساخرًا من فكرة النبوة المستمرة، قائلاً إن هناك أمرًا «يستحق الدرس فى الشخصية العربية: كل واحد منا يتخذ موقف النبى، ويتوجه إلى الآخرين على أساس أنهم مؤمنون به وأتباع له. كل عربى فى سلوكه العميق نبى، فلنتصور ماذا يحل بمجتمع مؤلف من ملايين الأنبياء»[١٦]. وهو وإن كان يرقى إلى ما وراء النصوص الثوانى إلى نص الوحى، يرى أن ذلك «يفسح المجال، بالضرورة، لإمكان فهم متعدد ومتنوع للنص الواحد، وممارسة متنوعة ومتعددة. غير أن هذه التعددية فى الفهم والممارسة تؤدى إلى تعددية النص، أى إلى نفى وحدته ومطلقيته، وإلى التوكيد على أولية العقل»[١٧]. بل يجاوز أدونيس النصوص الثوانى والنصوص الأول معًا إلى

«الحقيقة»، التى تقع فى منظوره خارج نطاق النص، سواء أكان نص الوحى أم نص «النصوص الثوانى». و«كل كتابة، أيًا كانت ـ فكرًا أو شعرًا، لا تنطلق من هذه البداية، لا يمكن أن تكون حديثة»[١٨]. فلابد أن يبدأ المفكر العربى بتفكيك المسبقات للخروج منها، مخضعًا إياها للسؤال المعرفى الذى تطرحه الذات المفكرة، خارج كل قيد مسبق»[١٩]. وهو يُسمى النصوص ـ الأصول الشعر الجاهلى مثلاً، نصوصًا أولى، ويُسمى شروحها وتفاسيرها، وبخاصة فى القرون الهجرية الثلاثة الأول، نصوصًا ثانية. وكانت هذه النصوص الثانية تحجب النصوص ـ الأصول، وتحل محلها. كانت مقاييس الخطأ والصواب تلتمس فى مدى التمسك بالنصوص الثانية، بوصفها المرجعية الأكثر صدقًا فى فهم النصوص ـ الأصول.

٤ـ ترابط الثابت والمتحول

أعتقد أن منهجية أدونيس لا هى متحولة خالصة، ولا هى ثابتة محض؛ إنما هى منهجية مزدوجة تجمع بين الثابت والتحول، وإن كان هذا الجمع يتم فى إطار من غلبة المتحول نفسه. فهو نفسه يقول: «لم يكن الثابت ثابتًا دائمًا، ولم يكن المتحول متحولاً دائمًا. وبعضه لم يكن متحولاً فى ذاته بقدر ما كان متحولاً بوصفه معارضًا، بشكل أو بآخر، وخارج السلطة، بشكل أو بآخر»[٢٠]. منهجية أدونيس إذن هى منهجية تحويلية وتوليدية فى آن واحد. فهى من جهة تحويلية؛ لأنها تعيد النظر كليًا فى السائد. وهى من جهة أخرى توليدية؛ لأنها تعيد مَوْضَعَة النصّ ـ الوحى. لا شك أن أدونيس من القائلين بنظرية الحركة الكلية، لكنه يعتقد أن نصّ الوحى هو أصل الأشياء والكلمات فى الثقافة العربية ـ الإسلامية أو الإسلامية ـ العربية السائدة. من هذا يتبين، وتبعًا لما قلته من قبل، أن أول نص كان نص الوحى. وقد عارض ـ ولا يزال يعرض ـ أنصار «الثبات» مذهب الحركة الطاغية على شعر أدونيس وفكره. ويقولون ـ وهم كُثر ـ بتعارض

المتحول مع العقل والنقل . مًا. هذا السائد والتقليدى العربى للمتحول الذى نلاحظه عند كثيرين من المفكرين الأدباء والشعراء العرب، يقول أدونيس إنه يكاد يكون من الخصائص الأساسية للثقافة العربية.

(ب) خصائص المتحول

٥ـ المتحول هو المتغير

لكن لابد لنا أن نحدد المصطلحات. فالتحول عند أدونيس هو المتغير، وهو «تغيير المعانى» [٢١]. هو تغير لا فى البيان. وتكاد ثنائية علم المعانى وعلم البيان ترادف ثنائية المتحول والثابت؛ بمعنى أن البيان ثابت، وأن المتحول معنوى، أو أن الثابت بيانى، أو يخص البيان، أما المتحول فيخص المعانى. وأقول «تكاد» ثنائية المعانى والبيان ترادف ثنائية الثابت والتحول؛ لأن البيان يقبل «التحول»، بل قبل التحول من قبل، وعلى مدار تاريخ اللغة العربية، كما بيَّن أدونيس «فى الحركة اللغوية»، فى الجزء الثانى من «الثابت والمتحول». فقد مثَّل الصراع بين البصريين والكوفيين صراع الثابت والمتحول نفسه فى مجال اللغة العربية بين المدرسة الاعتزالية والمدرسة التقليدية. يشمل التغير ـ إذن ـ المعانى والبيان، وإن ركّز أدونيس على المعانى دون البيان؛ بسبب تركيزه على المحتوى وزحزحته الشكل، وذلك كله دون أن يضحى بالشكل لمصلحة المحتوى، حتى إذا كان المحتوى فلسفيًا عظيمًا. وفلسفة أدونيس إذن هى فلسفة التغير الكامل فى الأشياء (المعانى) والكلمات (البيان). وحيث إن أدونيس يمارس بحثًا أوليًا، بدئيًا، فهو كذلك يستلهم قول أول شاعرين فى تاريخ الفكر والإنسانى بعامة وهما: هوميروس وهزيود، فهما من أتباع نظرية الحركة الكلية. اعتقد هوميروس أن المحيط هو أصل الأشياء والكلمات. وكانت أول فلسفة هى الفلسفة الهيراقليطية، التى هى أحد جوانب شعر أدونيس وفكرة الأساسية. وكان هيراقليطس قد ظهر قبل بارمنيدس فيسلوف الثبات

الكلى. وعارض بارمينيدس ثم زينون الإيلى مذهب الحركة الكلية. فالحركة تتعارض مع العقل، كما أنها تتعارض مع مبدأ أرسطو الثمين: مبدأ التناقض، وربما اشتق ديموقريطس قطع الواحد إلى أجزاء. وهذا هو أيضًا ما فعله أدونيس.

٦ـ المتحول هو التعدد

كذلك يقول أدونيس بأن المتحول هو التعدد. فقد دخلت المجتمع العربى ـ الإسلامى أو الإسلامى ـ العربى عناصر وأقوام نوعت هذا المجتمع، وجعلته متعددًا في «منظومة من التناقضات ـ أى من التوترات»[٢٢]. وليس المقصود من تعدد الشىء والكلمة عند أدونيس أنه يصير ذا عدد؛ إنما المقصود هو: تعدد الأصول، وتعدد العناصر، وتعدد الحقيقة، وتعدد الآلهة (موضوع الفصل الخاص بالبحث فى «الوحى المطلق والشعر الإنسانى»)، وتعدد الغايات، وتعدد معانى الألفاظ، وتعدد القيم. أما مذهب التعدد عند أدونيس فهو تعدد الأصول بقدر ما هو تعدد النصوص الثانية، وإحلال نصوص أخرى محلها. وهو القول إن القراءات الراهنة قد نشأت عن نصوص ـ أصول متعددة، ومختلفة. وإن قانون تطورها هو الانتقال من الاختلاف والتعدد الكثير، إلى الاختلاف والتعدد الأكثر. كما يذهب أدونيس إلى أن العالم ينطوى على وقائع ليس بينها مقياس مشترك أو قاعدة عامة، كما سبق أن أشرنا فى بداية الفصل إلى الفرق بين المنهج البعدى والمنهج القبلى. وأما موضوع تعدد الآلهة فهو محور الفصل الثامن. فهو يقول إن هناك آلهة كثيرة تتوزع السيطرة على قوى الطبيعة. فهو ليس مذهبًا من مذاهب الإلحاد، كما سأؤكد على ذلك بالتفصيل فى الفصل اللاحق من هذا الباب. وأما مذهب تعدد الغايات فهو أقرب إلى أن يكون مذهب إلغاء منه إلى استعادة ثنائية الوسائل

والغايات. وأما تعدد معانى الألفاظ فهو يرتبط بقوة بقول أدونيس بحرية التأويل الباطنى للنص. فالتعدد أساس من أساسيات شعر أدونيس وفكره.

٧ـ المتحول هو المتحرك

أخذت الثقافة الموروثة تثبت وتبدو جامدة خارج الحركة التاريخية. ومهمة المتحول أن يعيد الثقافة إلى الحركة التاريخية، دون أن يعنى ذلك أن أدونيس أراد أن يروى قصة الثقافة العربية. المتحول - المتحرك هو التفجير الذى يتم فى أية لحظة من لحظات التاريخ، وفى بنية السائد. أى إن المتحول - المتحرك ليس سيرًا خطيًا ذا اتجاه واحد؛ وإنما هو لحظة الإبداع فى التاريخ. إنها لحظة الأبدية فى داخل الزمان كما صاغها الأدباء الغربيون فى القرن العشرين: بروست، ڤولف، مان ، فولكنز، ڤاليرى، ريلكه، سارتر، إليوت، ريڤردى، جويس. وهى اللحظة التى نظَّر لها فريدريش نيتشه ومارتن هيدجر من قبل هؤلاء الأدباء والشعراء، وهى كذلك اللحظة التى نصادفها أو يصادفها المتصوفة المسلمون: فالوقت حالك فى زمان الحال، لا تعلق له بالماضى ولا بالمستقبل. ووقت أدونيس مسرمد. يعنى بذلك أن الحال التى بينه وبين المتحول - المتحرك - المبدع لا تتغير فى أوقاتها جميعها. وقد كتب يقول فى «وقت بين الرماد والورد»:

هذا أنا: لا، لستُ من عَصر الأفولْ
أنا ساعةُ الهتْك العظيم أتَتْ وخلخلةُ العقولْ
هذا أنا - عبَرتْ سحابه
والتيهُ يمرق تحت نافذتى، يقول الآخرونْ

«يرعى قطيع جفونهِ
يصل الغرابة بالغرابه»

هذا أنا أصلُ الغرابةَ بالغرابةْ»(٢٣).

٨ ـ المتحول هو اللامرئى

زمن المتحول إذن هو زمن الإبداع، والإبداع لا يتجلى إلا فى جدلية المرئى واللامرئى. «بهذه الجدلية تجاوز العربى الصورة التقليدية الثابتة للدين، من أنه أولية جماعية، لا تجربة إبداع شخص، ومن أنه مؤسسة ونظام، وليس حرية ونشوة. وفى هذه الجدلية أخذ الإنسان يؤسس الدين حول الشخص. أخذ، بتعبير آخر، يشخص الغيب. صار الشخص - الإله، أو الله - الشخص رمزًا للحرية، وتطلعًا للخلاص»(٢٤). والصيغة التى تجيد التواصل مع الله هى صيغة سر كما هى فى الإمامية، «ذلك أن المعنى الحقيقى لصلة الإنسان بالله سرىٌّ كامن فى القلب»(٢٥). «فالإنسان الذى يتجاذبه عالمان، ويعجز عن الوصول إلى اللامرئى إلا بغياب المرئى، هو وحده القادر على معاناة الشعور المأسوى»(٢٦). أما الإنسان المسلم فلا يرى أية علاقة بين المرئى واللامرئى، بين العالم والله. إنه يرى، على العكس، الانفصال بينهما: فالمرئى يغاير، جوهريًا، اللامرئى. أما الصوفى فيرى فى المرئى صورة اللامرئى.

وهكذا فقد كشفت جدلية المرئى واللامرئى عن أبعاد جديدة غنية: فى الفكر واللغة والشعر والإبداع.

يدعو أدونيس إلى العودة إلى العالم قبل الموضوعى، قبل الشرعى، قبل الحمل والمنطق؛ لأن العالم والفلسفة لا يفكان طلاسم العالم. وقد يدعونا إلى مساءلة العالم والله، المرئى واللامرئى، من دون أى افتراض سابق، من دون أى من الحقائق والآراء المعدة التى نعيشها يوميًا، والتى لا تخلو من غموض وإبهام. هذا الغموض، وذلك الإبهام اللذان لن نتخلص منهما إلا باستحضار جدلية المرئى واللامرئى.

٩ ـ المتحول هو المستقبل

وتصوُّر أدونيس للمتحول هو تصور بثينة للزمن لا تصور جميل. إذ إن زمن بثينة لم يأت بعد، «كأنه يتحرك، متجهًا إليها، من نقطة بعيدة فى

المستقبل. ولذلك فهى لا تنوء تحت أعباء الزمن - الماضى. وهى لذلك لا تتغير ولا تكبر. وإنما تظل فى فتوة دائمة»[٢٧]. المتحول إذن هو «المستقبل» وحده دون الحاضر أو الماضى. هو المستقبل الذى يعى الطاقة العربية الراهنة، وقدراتها وحاجاتها وطموحاتها. ويدفع بها فى اتجاه التخطيط لمستقبل خاص بها. فرحلة أدونيس فى دنيا المستقبل تتسق مع فكره النبوى، حيث إن الحاجة إلى الأنبياء تكون فى عهود القلق والاضطراب. وقد بلغت الحضارة العربية عصر القلق بعد أن دخلها التصنيع من طريق الاحتلال المباشر أو غير المباشر للقوى العظمى الأجنبية. وأوشك العلم بمبتكراته وإمكاناته أن يفتح فى حياة الناس صفحة جديدة مع الدين. ولهذا السبب صارت حاجة الحضارة العربية شديدة إلى ضرب من ضروب الأنبياء، تتفق رسالته من حيث الشكل والمحتوى مع عصر العلم الذى بلغ ثورته الثالثة: ثورة المعلومات.

وأيًا كان الرأى فيما دعا إليه أدونيس من علاج لأدواء الحضارة العربية، فمما لا شك فيه أن رؤيته الشعرية والفكرية التى صاغها فى قالب حديث أنارت الطريق أمام الأجيال من الشعراء والمفكرين من المحيط إلى الخليج، وأن تفكيره الشعرى استولى على الأجيال الشابة، وبخاصة الأجيال الشابة من الشعراء الجدد فى مصر والعالم العربى. وقد ظل أدونيس إلى الآن صاحب هيمنة فكرية فى الوطن العربى والعالم، تضارع فى علو المكانة واتساع النفوذ، ما يتمتع به كبار الشعراء فى العصور السابقة.

(جـ) المنحى الإمامى

١٠ـ ضرورة المنهج الحدسى

نشأت نظرية الإمامة - كما سبق أن أشرنا من قبل - فى مناخ التشيع. وقد لعب القول بالإمامة دورًا حاسمًا فى التحول الثقافى العربى. ونشأت نظرية الإمامة من القول بإمامة «على». والإيمان بأفضلية «على» بعد

النبى، وبأنه الإمام والخليفة بعده، وباستمرار الإمام فى ذريته من فاطمة، هو أساس نظرية الإمامة. «وإمامة «علىّ» وصية من النبى بإرادة من الله. والوصية نص جلى أو خفى: الأول انفرد بروايته الشيعة الشيعة الإمامية، وبعض المحدثين. لكن «على وجه نقل أخبار الآحاد». أما الثانى فإن «جميع الأمة تلقته بالقبول، وإن اختلفوا فى تأويله والمراد منه. ولم يقدم أحد منهم على إنكاره ممن يعتد بقوله». ولما كانت الإمامة وصية من النبى. فإن إنكارها كفر كإنكار النبوة. وهذا يعنى الإمامة ليست «قضية مصلحية تناط باختيار العامة.. بل هى قضية أصولية؛ «لأن الإمام» ركن الدين، ولا يجوز للرسول ﷺ إغفاله وإهماله ولا تفويضه إلى العامة». فالإمامة أصل دينى أو هى فرض إلهى. وهى، من حديث إنها وصية من النبى لعلى ومن «على» لأبنائه، إرث خاص فى أبناء «على» إلى يوم القيامة»[٢٨]. وأهم ما فى الإمامية - من زاوية الدراسة - هو أن الإمامية استعاضت عن القياس والرأى بالإلهام والنُّكْتِ فى القلب، والنَّقْر فى الأذن،والرؤيا فى النوم، وغيرها من مصادر المعرفة المغايرة للوحى. فالله لا يعلم الإمام بالوحى. وعلم الإمام يكمل الكتاب والسنة من حيث إنه يجيب عن المشكلات التى ليس لها جواب فى الكتاب والسنة. إنه علم الباطن أو علم التأويل القرآنى.

ويقترن المنحى الإمامى بما سبق أن قلناه بخصوص «النبوة المستمرة». ففى مناخ هذه الفكرة - فكرة لا نهائية النبوة - نشأ القول بالتأويل. ويعنى فى اشتقاقه الظاهر العودة إلى الأول. لكنه يعنى - على المستوى التاريخى - تفسير النص الأول، بما يلائم الجديد: «إنها نوع من العودة إلى البراءة الأولى، حيث يصدر البشر فى علمهم عن واحد، ويصيرون فى تعليم واحد. وهكذا تبدو الإمامة شكلاً أسمى للطوباوية»[٢٩].

١١- النظام والفوضى

ونصل إلى البراءة الأولى بالحَدْس. والحدس عيان. والعيان نبوى - إمامى. إلا أن أدونيس يميل إلى فوضى الغبطة - الفوضى التى هى

وعد بنظام لا قمع فيه»[٣٠]. «ففى عالم يغلق الأبواب كلها فى وجه الحرية، يكون الجموح، بالضرورة، فوضى. فالفوضى فى مثل هذا العالم هى وحدها التى تفتح أبواب الحياة[٣١]. وسيادة الفوضى إنما هى سيادة لقانون الحرية الفطرية على قانون الحرية الوضعية.

أما الفكر العربى فقد أخفق بسبب ارتباطه الوثيق بالنظام. «فعندما يصبح النظام السياسى بؤرة وتجسيدًا لكل النشاطات فى المجتمع؛ فإن النظام يكون كالله، ويكون الناس معه أو ضده، كافرين أو مؤمنين. فيستخدمون على الأرض ما يستحقه المؤمن أو الكافر فى السماء. وهذا هو بالدرجة الأولى ما يشل الفكر العربى»[٣٢]، ويعتقد أدونيس أن المسئولية لا تقع فقط على النظام، بل تقع كذلك على المثقفين والنّاس أنفسهم.

وقد حدث قدر من استقلال الفكر عن النظام فى العصر العباسى. وأما الشيعة - كما سبق أن أسلفنا فى سياق هذا الفصل نفسه عن «مواضع التساؤل» - فقد رأوا أن الخلافة يجب أن تكون فى بيت النبى. وقد قرروا أنها حق لعلى بن أبى طالب ولأولاده بالوراثة من بعده. وتوحدت صفوف الشيعة بعد قتل الحسين، وازدادت الدعوة إلى آل «على» قوة.

١٢- مشكلة الثورة الإيرانية

رحب أدونيس عام ١٩٧٩ بقيام الثورة فى إيران. لا شك أن قوله بالنبوة المستمرة، وما يقترن بها من نفى مستمر للعالم الراهن، وضرورة مستمرة لتجاوز الراهن ضمن ثورة مستمرة على الأمر الواقع، ذلك كله يمثل نقدًا لتصلب الثورة فى نظام. إلا أن الثورة الإيرانية عام ١٩٧٩ بدت له حدثًا مهمًا، بصرف النظر عن أخطائها، وعدَّها «عودة إلى وعى الذات بدءًا من (الإسلام)»[٣٣]. وقدمت إليه الثورة «فرصة جديدة، ومادة للتأمل فى الدين، ودوره المحرك فى العالم الإسلامى»، وأتاحت له الملاحظة أن يسجل ظواهر أربعًا:

١ - «إن الظاهرة الأولى هى أن الدين يحرك إيران فى اتجاه التحول، فهو مناهض للسلطة و«الإسلام» السلطة. ومناهض لكل ما يخالف هذه السلطة وإسلامها»: الامبريالية والاستعمار من خارج. والرجعية والرأسمالية والإقطاعية والطائفية من داخل.

٢ - الظاهرة الثانية هى أن هذا المحرك أشمل من أن يكون دينًا محضًا، بالمعنى الإيمانى الغيبى. إن له - فوق ذلك - أبعادًا سياسية، اقتصادية، اجتماعية. إنه - بتعبير آخر - يتحرك فى أفق ثورة شاملة.

٣ - الظاهرة الثالثة هى أن هذا المحرك يتحرك من أجل تحقيق التحرر من الخارج، وتوكيد تحقيق التحرر من الداخل: العدالة والمساواة وحرية الإنسان، وكرامته، والإلحاح على أن يكون سيد نفسه، ومصيره.

٤ - الظاهرة الرابعة هى أن الدين، بمبادئه ومشتملاته، لا يزال - كما تؤكد الجماهير الإيرانية الثائرة، الوعد الأول بالحياة التى تطمح إليها. بين الوعود التى قدمت لها، سواء كانت حديثة غربية، أو ماركسية شيوعية»[٣٤]. وهكذا، فالثورة الإيرانية، كانت بالنسبة إلى أدونيس، واستنادًا إلى معرفة بالتاريخ الإسلامى، «ظاهرة فذة»، و«تفتحًا» ساطعًا داخل تاريخ طويل راكد، أو «مقموع»، و«ثورة بالإسلام فيه»، و«حركة تتجاوز الأطر التقليدية للحركات الإسلامية السابقة، بأشكالها الإصلاحية، أو التجريدية، أو الدينية - الفكرية». وهى فى هذا لم تؤسس لمرحلة جديدة فى فهم الإسلام وحسب؛ وإنما أسست لبداية جديدة لعالم إسلامى آخر، أى «لإسلام يحتضن العالم الأرضىّ برؤيا جديدة وتجربة جديدة. وهى، على هذا المستوى، تحدٍّ عظيم لأجيالنا ولأفكارها ونظرياتها التى تأسست ونمت خارج المناخ الدينى»[٣٥].

وقد عبَّر أدونيس - مع ذلك - عن خشيته من أن الثورة الإيرانية أسست «للفقيه العسكرى»، وإن كان «الفقيه العسكرى» أو «العالم» أو «الشيخ» الأكثر ارتباطًا بالجماهير التى هى إسلامية العقيدة والسلوك والثقافة،

فعالاً وأكثر تأثيرًا من المثقفين «المستغربين»، الذين هم، نظريًا، أقل ارتباطًا بتلك الجماهير. ومن هنا أيّدَ أدونيس الثورة الإيرانية، من دون تحفظ، بالنسبة إلى ما قبلها: نظام الشاه. أما من حيث البعد الحضارى - الإنسانى، فهو لم يقف مع هذه الثورة إلا بوصفها لحظة تاريخيَة محددة، فى ظروف محددة، وإنه ليس معها، بإطلاق، أو فيما تؤول إليه، بإطلاق. هكذا تحفظ إزاءها لحظة أيدها. هكذا وقف منها موقفًا مزدوجًا.

٣ - المسألة عند أدونيس

والخلاصة إذن أن المسألة عند أدونيس معقدة، وإن كانت تتلخص فى إعادة النظر من جديد فى الأصل الدينى. إن أطروحة أدونيس هى أن الأصل الإسلامى - وبخاصة العصر العباسى - حقق تقدم المسلمين فى الماضى. ولذلك فإن شرط تقدمهم، اليوم، هو النظر فى هذا الأصل. ومنشأ المسألة أن العودة هى عودة إنسان أو عقل يعيش الحاضر بمشكلاته، التى تختلف، كمًا ونوعًا، عن مشكلات الماضى. وهو لا يقدر أن يعود إلى الأصل إلا مثقلاً، زاخرًا بهذا الحاضر ومشكلاته. وبما أن تشخيص الواقع متعدد تعدد الاتجاهات، ويتباين أحيانًا، وحتى التناقض، فإنّ عودة أدونيس ليست «واُحدة»؛ وإنما هى متعددة وغنية.

ما يكون، فى هذه الحال، معيار العودة الأكثر صحة؟

وما المقاييس التى نقيس بها العودة الأصلية والعودة الداخلية؟ كيف يمكن للعودة إلى الأصل أن تكون أصولية؟

ما معيار العودة؟

من يحدده؟

كيف؟

هذه هى مواضع التساؤل أو مكونات المسألة الأدونيسية.

الفصل السادس

ميتافيزياء الكيان الإنساني

«ولست أتحدث عن الغيب. أتحدث عن هذا الكون الصغير - الإنسان، وعن شهوته لكى يحتضن الكون الكبير ويلبس اللانهاية. إذن من إشعاع البشر، ومن مراكب الظن آخذ هذه الحكمة: ليس الإنسان هو الذى ينوء بل الطريق. وسوف نتلألأ فى هذا الكسوف العربى، نفتتح طريقًا آخر، ونطلع شمسنًا الثانية».

أدونيس

١ـ الأصل الصوفى الشكلى المنهجى لتصور أدونيس للإنسان :

(أ) جدل الغموض والوضوح

وضع الشاعر منهجًا مغايرًا فى النظر إلى النص القرآنى، مشيرًا إلى أن الكتابة فى إطار الإيمان بيقين كامل أن الوحى الإسلامى قال الإنسان والكون وكتبهما، من دون خطأ أو نقص، وبشكل واضح، ونهائى، هى تحديدًا الكتابة - الإيضاح. وكذا تأخذ الكتابة قيمتها وأهميتها، وفقًا لهذه النظرة، وتبعًا لدرجات وضوحها. ينبغى أن تكون الكتابة، استنادا إلى ذلك، سهلة بوصفها أداة تشرح وتعلم، وهى سهولة تجعلها أكثر انتشارا، وأقوى تأثيرا. بل إن هذه السهولة، تجعل من الكتابة سلعة استهلاكية. وإذ تستعيد هذه السهولة الذاكرة الكتابية، توهم بأنها توحد بين الحاضر والماضى، وبأنها تلبية لحاجات حقيقية عند الناس. وهى بذلك تخدر ولا تحرر، كأنها تعلم الناس أن يصنعوا سجونهم وقيودهم برغباتهم وحاجاتهم نفسها، إنها سهولة تعيد الإنسان إلى الماضى، وليست طاقة تدفعه فى اتجاه المستقبل.

فى هذا شىء مما يفسر سيطرة ما قد نسميه بالماضوية على الذهنية العربية السائدة. وتعنى الماضوية رفض المجهول وغير المألوف، ورفض الخوض فيه. وفى هذا أيضا ما يفسر كيف أن هذه الذهنية عندما تواجه

فكرا لا ينبع مما تعرفه مباشرة، تحاول أولا أن تفهمه بالمقارنة مع موروثها الدينى ، أى مع ماتعرفه. وبقدر ما يكون هناك تباعد، تنظر إلى هذا النتاج، بوصفه غريبًا وخطرًا، ويهدد موروثها. فالمهم هو الوضوح المندرج فى الخط الواضح المباشر الذى يربط، عضويًا، بين الحاضر والماضى.

والغاية الأخيرة من الكتابة هى إذن إفهام القارئ أو السامع مضمونها، أكثر مما هى الكشف عن ذات الكاتب، ورؤيته الخاصة للإنسان والعالم. وقيمة الكتابة كامنة فى تأثيرها وفعاليتها ومدى الاستجابة لها. والكتابة فى هذا المنظور مؤسسة كأية مؤسسة: إنه الزواج لا الحب، والوصول لا المغامرة، والموضوع لا الذات، والعادة لا الطاقة، والجمع لا المفرد. وهو فى هذا كله تنمية متواصلة للقيم الموروثة، ومحافظة على استمراريتها. وهو - فى الوقت نفسه - نفى للإخفاء، المتشابه، المبهم، المشكل، الوهم، الاختلاف، التناقض. ولا شك أن هناك مشكلة جوهرية؛ هى معرفة ما يحق - من يحدد الحق؟ ماذا يحدد الحق؟ لمن؟ ما حدود البحث فى الغيب؟

إن ما جاء به الشاعر يدل على أنه بمناى عن الأسلوب العربى السائد وقواعده العلمية، وأن شعره قد أثبت أنه يغاير قواعد البيان العربى التى يقاس الأسلوب على ضوئها، فضلا عن أن أسلوبه التعبيرى مختلف، لا يعطى المدلول العربى الفصيح، وأن أسلوبه تفكيكى، يقرؤه الإنسان فلا يجد فيه ظواهر .

(ب) الصوفية الطبيعية

وأودونيس لا يعتمد، فى سياق صياغته لتصوره لله والعالم والإنسان، التفسير بالمأثور ولا التأويل العقلى - «أن تكون بصيرًا غير كاف لكى تبصر» - إنما يعتمد مبادئ الهرمنيوطيقا القرآنية الخفائية - «اتركوه لتهيامه، يقرأ الغيب فى وردة، ويقول الكلام الذى ليس من كلمات» - وتميل

شعرية أدونيس إلى أحد مشتقات التفسير بالرأى - التفسير الكشفى. والتفسير الكشفى «مذموم» على وجه العموم؛ لأنه يفسر النص بما يوافق «الهوى» و«الإشراق»، ويصرفه عن ظاهره المستقيم بما سمى «الباطن» الشائك الزاخر بالمتناقضات، أى بكنايات ورموز قابلة لما لا نهاية له من أنواع التأويل والتفسير. على ذلك - أى على أساس من التأويل الكشفى للنص - تقوم شعرية أدونيس. من هنا أشير أولا إلى الأصل اللغوى لكلمة إنسان [1]، وإلى المصدر الصوفى، ثم نفرق بين الأصول اللغوية والصوفية وبين شعرية أدونيس الجسدية.

فأدونيس يستلهم - فى سياق صياغة تصوره لله والكون الكبير والكون الصغير - الإنسان المنهج، أو الشكل الصوفى دون المحتوى المعرفى للصوفية، وكان شكل تصوره صوفى، ومحتواه سوريالى. وأقصد بالشكل حركة الاتجاه إلى نبع الوجود - وجود النفس الذاتى، وبالمحتوى السوريالى انفصال القلب الصوفى عن البرهان والدليل والشريعة (الشريعة هى أمر بالتزام العبودية، والحقيقة رؤية الربوبية بالقلب)، وقلة المبالاة بالدين «إن كان هناك جمال فهو الخرق - أفيئوا، واعصوا لا تعصوا. إلا العادة». ورفض التمييز بين الحلال والحرام، والاستخفاف بأداء العبادات، والاستهانة بالصوم والصلاة، واتباع الشهوات - لذلك أسميت الفقرة التالية[2] باسم «أدونيس: الكوجيتو المتجسد» - وقلة المبالاة بتعاطى المحظورات. إذ إن طريق القلب من قبيل الوجدانيات. كذلك فإن التصوف الإسلامى على وجه العموم، لافى وجهه الأدونيسى وحده، حادث فى الإسلام وليس قديماً فيه - «للفرات، لدجلة، للغابرين لغات وشعرى أعجامها وإعرابها» - كما أنه يمتاز «بنزعة إنسانية عالية منفتحة على سائر الأديان والأجناس. وإذا كان الإسلام فى جوهره دينا منفتحًا على كل الأجناس، لا فرق عنده بين مسلم ومسلم يختلفان جنسًا أو لغة أو مكانًا أو

زمانًا، فإن الصوفية المسلمين قد وسعوا من الآفاق التى يستشرف إليها الإسلام، فامتدوا بها إلى الأديان الأخرى». (٢)

وهكذا قارب بعض الصوفية المسلمين من تحقيق مايمكن أن نصطلح على تسميته باسم «الإسلام المفتوح» أو «الإسلام الدينامى». بعبارة أخرى، شعرية أدونيس الصوفية ـ السوريالية هى الامتداد المتطور ـ «تلك آهات أسلافنا، مطر غامر مطر غامض، وخطانا حقول لها» ـ للصوفية الطبيعية والتى كانت تعنى الاعتقاد فى «الحركة المتهجة نحو أعماق الآنية الشخصية من حيث إنها وجود محض (...) والهدف هو أن يصل المتصوف إلى منبع وجوده ـ الجسد إلى التخارج التام، سواء أكان المكان المجرد أم الطبيعة. ومن ثم ظلت تجربة الجسد الذاتى، أى تجربة الصلة الباطنية التى تربط الوعى بالجسد، أقول إن هذه التجربة ظلت مسجونة بين جدران الإحساس المخلوط، وغير القابل لأن يعرف، كما ظل الإدراك نوعًا من إصدار الحكم الذى يمنح تنوع الأحاسيس وحدة التصور. فيضىء الروح المعطيات الحسية الغامضة فى ذاتها. كان الجسد إذن إما موضوعا خاصا وإما موضوعًا مرتبطا ارتباطا غير مفهوم بالذات. حقا، من غير المفهوم أن يكون فى مقدور الوعى الروحى الخاص أن ينفعل انفعالا مباشرًا وباطنيًا بمادية الجسد.

وقد بلور أدونيس شعرية الجسد ـ الذات فى إطار التمرد الأقصى على الشعريات المعرفية والدينية السائدة، من دون أن يرتد إلى النزعة الإحيائية أو النزعة الحسية القديمة. فقد كتب الشاعر يقول فى «شهوة تتقدم فى خرائط المادة» (٤، (ب) آخر مقطع):

«فى المقهى

كنت أسمع الضجيج لا مباليا

فيما أقرأ نيتشه وأحسبه طوفانا.

حقا، ينبغى أن أذعن لطوفان المعنى

ينبغى أن أصادق الشمس مائلا كدورار الشمس

ينبغى أن أستسلم لنيلوفر الرغبة فى بحيرة الجسد

ينبغى أن أفرغ نفسى كطفلة أهيئها للمستقبل».

وقد سبق أن كتب فريريش نيتشه يقول فى «هكذا تكلم زرادشت»: أنا كلى جسد ولا شىء غيره»، كما قال فى موضوع آخر: «كل الجسد يفكر». ينبغى إذن تفسير الوعى فى مجموعه، بل لابد من تأويل الفكر المنطقى والنقلى على السواء بوصفهما رمزين، أوبالأحرى عرضين من أعراض أو حالات جسدية معينة بعامة، وحالات التعب والقوة بخاصة. لكن قد يبدو أن شعرية أدونيس تظل معرفنية فيما هى تقلب الشعرية المنطقية أو الأرسطية. فهو يمنح اللاوعى الصفات الفعالة كلها التى يسلبها من الوعى، بما فى ذلك اليقين الذاتى. فهو يقرن، فى المقطع السالف الذكر، الجسد «بشمس المعنى».

لاشك أن وظيفة الجسد الذاتى الرئيسة، هي أن الجسد هو الذي يدرك، وأننى لست أمام جسدى إنما فى جسدى أو بالأحرى: أنا= جسدى. فالشاعر يقول فى «شهوة تتقدم فى خرائط المادة» (المقطع الأول)»:

حدث هكذا.

سكاكين تنزل من السماء

الجسد يركض إلى الأمام، والروح تتجرجر وراءه».

والجسد المدرك لا يقبل أن نختزله فى الجسد - الموضوع الذى تدرسه العلوم والطب. فهو جسد - ذات، لكنه ليس ذاتا مطلقة، تسود وتبنين نفسها. إنه ذات نائية عن السيطرة على نفسها.

لم يعد هناك من مكان تسيطر فيه الذات الجسدية على نفسها سيطرة تامة - من هنا النقصان - إنما تجربة الإدراك، بعبارة أخرى، هى التى تغزو الجسد من عدة جوانب. وهى لا تجربة واعية تمامًا، ولا لا واعية أبدًا، إنما هى تجربة قبل فكرية تسبق الوعى. فاللون الذى أراه، أو الصوت الذى أسمعه، أو الكلمات التى أقرؤها فى قصيدة ما إنما هى رؤى وأسماع وقراءات يدركها جسدى. فالعالم المدرك لا يمثل مشهدا موضوعيا. وقد تطابق الصفات الحسية للأشياء الاستعدادت الشعورية المختلفة للجسد. فالمحسوسات، كالأزرق أو الأحمر، هى طرائق من طرائق معرفة العالم، وهى طرق قد تكون سلمية أو عنيفة. يأخذ المحسوس أذنى أو بصرى. فالذات الجسدية هنا منفعلة بالأساس، فاقدة الشخصية؛ لأن الإدراك يتم دومًا فى صيغة الغيب». يقول الشاعر فى «شهوة تتقدم فى خرائط المادة» (٣ المقطع قبل الأخير):

«أعرف - الغيب هذه الوردة

الغيب هذه المرأة

والوجه نفسه قفا السماء».

وقد يقرب وصف غيبية الإدراك الشاعر من الفكر الطبيعى. ويبدو الجسد الذاتى سالبا خاصيته وذاتيته بفعل هذه الطبيعة الحسية الفاعلة فيه. ويؤكد هذا السلب تحليل التنظيم التلقائى للعالم المدرك. يبين الشاعر - على ضوء «نظرية جسدية أخرى للغيب» - أن هناك نظاما أو بنية تلقائية تدل على المدرك؛ وتسبق كل حكم، ولاتتبع نشاط الذات المدركة. فليس الوجه أو الكتابة أو الضجيج أو الإشارة محسوسات رائية أو سمعية أو محركة تستلزم التفكير وحسب؛ إنما هى تعطى - فى صورة مباشرة - أغلب مدلولاتها النفسية - بالطبع فى داخل سياق ما - فى هيئة

«تركيب منفعل». الإدراك هو الغيب، أو المباشرة المطلقة، أو الحقيقة الأصلية، أو انفتاحنا البدائى والأول على العالم. الإدراك هو المعرفة المبدئية، وإن كانت كامنة. هى أساس كل شيء، وهى ما يؤسس فكرتنا عن الغيب تأسيسًا دائما. لكن أصحيح أن المدرك هو الأساس الجذرى للصلة التى تربطنا بالعالم؟ الا يمثل انفعالنا بأنفسنا وبالآخر صلة أهم وأعمق من الإدراك؟ لاشك أن عند الشاعر الانفعال يلعب دورًا أعمق من دور الإدراك نفسه. يقول الشاعر فى «شهوة تتقدم فى خرائط المادة» (٦(ت) السطور الثلاثة الأخيرة):

لابد، لابد

سأبتكر علم أخلاق خاصًا بى،

سأجعل من موتى قصيدة أفتتح بها حياتى».

لا يخرج الجسد أولاً أو مبدئيًا إلى الأشياء؛ إنما هو يدخل إلى ذاته (خاصًا بى، موتى، حياتى) ويحايث نفسه، بمعنى أنه يرقد فى ذاته، ويسبق أى تعال،أى إنه يسبق أى انطلاق أو اشتباك مع العالم. يشعر الجسد الذاتى أولا بذاته. و الخبرة الأصلية هى أولا خبرة الانفعال. والانفعال الأول هو حساسية مستقلة عن الحواس، وعن الخارج على وجه العموم. والشعور الذى ينبع من هذا الانفعال لايمكن إدراكه؛ لأنه يفلت من الغيرية ومن الإدراك على وجه الإطلاق، لأن الانفعال الأول يعنى الشعور الذاتى أو الانفعال الذاتى الأول. يقول الشاعر فى «شهوة تتقدم فى خرائط المادة» (٩ (ج) المقطع الأيسر):

ميت أعطى ميت أخذ،

والذى نفسى بيده، والذى

نفسه بيدى، يتحدان فى

جوقة الكلام - فى شفا

جرف هار

هل هذا العالم شىء آخر

غير هذا الذى أراه؟».

هذا الانفعال الذاتى الأول هو جوهر الذات بوصفها تلاقيا مع نفسها. وما يفسر قوة الشعور ونعومته هو أن الذات تتعذب من ذاتها، كما أنها تستمتع بذاتها. والنغمات الانفعالية، كالفرح والحزن لا تتبع من الانفعال بكائن غريب عن الذات؛ إنما تتبع نبوعًا غير معقول من تلقاء الانفعال بذاتها. وتفرد هذا الموقف لا ينبغى أن يحجب عنا طابعه الاعتباطى: كيف لاننفعل إلا ذاتيا؟ كيف يصبح الوجود فى العالم؟ كيف يكون التزامن الضرورى بين الوعى والحساسية، بين الداخل والباطن؟ ألا يسجن سؤال «هل هذا العالم شىء آخر غير هذا الذى أراه؟» الذات فى نزعة ذاتية ضيقة - ضمن انغلاق انفعالى وعزلة بصيغة المفرد مخيفة؟

٢. أدونيس: الكوجيتو المتجسد

(أ) نقد الروح

وهكذا ينتقد الشاعر أولية الروح على الجسد:

«(الروح شبح لا ينطق،

والجسد، وحده، يقدر

أن يقول الجسد». («شهوة تتقدم فى خرائط المادة» [1] (ذ) المقطع الأخير)

هناك جانبان فى هذا النقد؛ أولا: لا تخص صلتنا المباشرة بالعالم الموجودات القائمة المدركة ضمن نوع من أنواع التأمل، إنما تخص الموجودات المتوافرة المستعملة فى صلتنا الفعالة بالعالم (أولية الممارسة). ثانيا: يفترض قصد الإدراك مقدما الكشف السابق للموجود القائم الذى أدركه. ويفترض الإدراك الفهم السابق للوجود أو كشف مجال الحضور. غير أن هذا الفهم للوجود يتضمن أن يكون الإنسان شفافًا أمام هذا الحضور الكلى، يحمله الوجود أو يتوافق مع الوجود. وهذا المزاج هو الوجه الآخر للفهم. وينطوى الفهم السابق على نغمة انفعالية. ويطبع الشعور بالموقف والفهم الظهور الأصلى للوجود فى العالم بطابعه. ولا ينبغى أن نتصور أن المزاج هو حالة من حالات النفس الداخلية وحسب، بل يقع

المزاج فيما بين العالم والوجود. وهو نقيض الإحساس الذاتى والانغلاق الذاتى على النفس. فالمزاج، سواء أكان الفرح أم القلق أم اللامبالاة، سماع صوت الوجود فيما وراء الكلام، وفيما وراء قبضة التوقع والحساب.

الإنسان عند أدونيس هو الذات المفردة، الخلاقة، المسئولة، سيدة إرادتها، وهو سليل «بروميثيوس» ؛أحد التيتانيين الذين كانوا - فى الأساطير قبل ميلاد الكتب المقدسة - فصيلة من العمالقة الذين كانوا قد سكنوا الأرض قبل خلق الإنسان. وقد أُسند إلى بروميثيوس مهمة صنع الإنسان، فصعد بروميثيوس إلى السماء، وسلَّم شعلته إلى الإنسان:

«ما حيًا كل حكمةٍ هذه نارى

لم تبق آيةٌ - دمى الآيةُ

هذا بدْئى» (٣).

وبذلك فقد أعطى الشاعر للإنسان بعدًا إنسانيًا يتجاوز القومية والجنس إلى الإنسان بما هو إنسان. وهو ينزع نزوعًا إنسانيًا إلى القيم الإنسانية الخالصة. فهى نزعة كانت واضحة لدى الشعراء من أمثال بشار بن برد، وأبى نواس، وأبى العتاهية، وابن الرومى، والمعرى. «ولعل السبب فى هذا أنهم بعيدون عن العقلية العربية، فكانوا نسيجًا وحدهم فى الشعر والشاعرية. (...) وهم فوق ذلك حسيون لا يومنون إلا بالحس، إثباتيون يحكمون العقل قبل المشاعر، حتى إنك لو رجعت إلى الأديان التى انتشرت منهم لما رأيت فى دين منها إلا أثر الطبيعة متجليًا بارزًا، كأن الذين وضعوا هذه الأديان لم يعبدوا فى الواقع إلا الطبيعة، ولم يريدوا بما وضعوا من صور الدين إلا أن يدمجوا الإنسان فى الطبيعة» (٤). فى دين مانى كل شىء قديم، أزلى، وتقوم الطبيعة على تواتر الأضداد لا على تفاعل الأضداد. وهى لا تفنى لأنها قديمة، أزلية وأبدية، سرمدية. والنور

والظلمة من أظهر الأضداد تواترًا . من هنا ليس دين ماني دينًا ميتافيزيقيًا أو غيبيًا. إنما هو دين فيزيقي، طبيعي، يندمج فيه الإنسان بالطبيعة. بل لا نبالغ إذا قلنا إن العقلية الآرية لا تنتج إلا هذا. فهي عقلية تؤمن أولاً بالحواس، ومن طريق الحواس تحاول الاندماج في الطبيعة» (٥). أما العقل العربي فهو نقيض ذلك من حيث كونه وثابًا إلى الغيب.. وهكذا انقلبت العقلية الطبيعية عند بشار «أبيقورية صرفة» تتعلق بالدنيويات لأنه ينزع إلى إدماج الإنسان في الطبيعة.

وهو موقف قريب من الأبيقورية، التي تعني أن الأصل في المعرفة هو الحس. فمن طريقه وحده تتم المعرفة، ولا يخطئ الحس. تأتي صور متعددة إلى الحواس عن الشيء الواحد، ويختلف الناس في التقاط هذه الصور، مع أن الموضوع واحد باستمرار. ومن هنا ينشأ الاختلاف. فالأصل إذن هو الحس دائمًا.

وكان شعار الجماعة المعروفة «بعصابة المجان»، على حد تعبير ماجنها الأكبر أبي نواس (٦).

والموضوع الذي نتناوله في هذه الفقرة من الفصل السابع عن «ميتافيزياء الكيان الإنساني» لا يتناوله أدونيس تناولاً مستقلاً أو منفصلاً يعرض الجسد من جهة، ثم الوعي أو النفس من ناحية أخرى؛ لأن شعره ليس شعرًا جسديًا خالصًا، وهو ليس شعرًا واعيًا خالصًا. كذلك هو لا يكتب الجسد ثم يكتب الوعي أو الفكر أو النفس؛ إنما هو يكتب الجسد والوعي معًا في وحدة تامة. فشعر الجسد هو - في الوقت نفسه - الشعر الفكري أو شعر الوعي، أو شعر الحقيقة. وعندما يطيل الحديث عن الجسد أو عن الوعي - يتحدث عن «أول الجسد» في «المطابقات والأوائل»، على سبيل المثال لا الحصر، أو يتحدث عن «أول السؤال» في «المطابقات

والأوائل» أيضًا على سبيل المثال لا الحصر - فإن شعره ينطوى دائمًا على تصور خاص للجسد الذى يسرق نفسه دومًا من شقوق الزمان. ويبقى سؤال الوعى حاويًا سؤالاً آخر: ما الجسد؟ الجنس؟ العشق؟

الجسد سواء أكان كيمائيا - «أول الكيمياء» فى «المطابقات والأوائل» - أم بيولوجيًا - «أول الحياة» فى «المطابقات والأوائل» - أم اجتماعيًا - «أول التاريخ» فى «المطابقات والأوائل» - أو سياسيًا، فهو دائمًا أو غالبًا يتكون من علاقات القوى وتعنى علاقة القوى أن قوتين على الأقل غير متساويتين تدخلان فى علاقة هى علاقة الجسد: قوتان متفاوتتان. وتفاوت القوى يحيل إلى تفرقة بين أشكال سائدة وصور مسودة. ومن ثم فكل جسد يمثل تكوينًا لعدد من القوى. وهذا التعدد يصنع من كل جسد ظاهرة متعددة: الواقع قوة، والقوة دائمًا متعددة. والتعدد هو جوهر الجسد: فهو الطالع من «شقوق الزمان». وما يحد الجسد إذن هو علاقة القوى وحسب، أى إن هناك قوة تتصل بقوة أخرى وتعبر عن إرادة. تنتمى الإرادة، جوهريًا، إلى القوة وتتجلى فى صورة «الملحق». و«الملحلق» هو العملية التى ترجئ موعد الحضور، أو هى حضور لا يفتأ يلاحق أو يلحق موعده ليزامنه فلا يدركه. ولا تحدد القوة ذاتها إلا بعلاقتها بقوة أخرى. وهكذا أيضًا الإرادة. فالإرادة لاتفعل إلا على إرادة أخرى لا على مادة - الأعصاب مثلاً - حيث توجد مفعولات، فإن ذلك يعنى أن إرادة ما تمارس فعلها على إرادة أخرى، أن إرادة ما تريد إرادة أخرى: «عجبت ممن لا يجد القوت فى بيته كيف لا يخرج على الناس شاهرًا سيفه» (أبو ذر الغفارى). ولا يجب أن يغيب عن ذهننا أن السيادة أو السيطرة أو الهيمنة عند أدونيس كالخضوع والطاعة، فكلها تعبر عن الإرادة والقوة، عن الإرادة القوية أو قوة الإرادة: فالشاعر يذبح تاريخه ويحييه فى آن، يميته ويحييه فى وقت واحد، يحرق ماضيه ويحترق هو نفسه معه.

ولا يميز الشاعر بين الجسم الإنسانى وجسم الحضارة أو الجسم الحى أو الجسم الاجتماعى - السياسى. وآخر الأجسام أو الأجساد هى - كرونولوچيا - الشعوب والدول والمجتمعات. ليس هناك شىء نوعى أو جوهرى يميزها. وهذا القياس أو التشابه بين مختلف الأنواع الجسدية هو الذى يفسر لنا ما يفعله الشاعر عندما يقارن بين «تحولات العاشق»، تحولات علاقة المرأة العربية بالرجل، وبين جسد الحضارة العربية وروحها. فقد كانت الروح - ولا تزال - هى قبة الجسد. أما ما يدعو إليه الشاعر، فهو قلب الهرم، وتحويل الجسد إلى «قبة الروح»، حسبما يعبر القديس جريجورا بالاماس. وتوازى مآسى الحضارة العربية مآسى وعى الذات الشاعرة من حيث إنها تأتى جميعًا فى آخر المطاف، بعد ما تكون الحضارة قد قامت وترسخت. ويظل الوعى بالوحدة ناقصًا دومًا قياسًا بالوحدة المجسدة الفعالة فى الوظائف كلها. وهى الوحدة التى تتمثل فى الظواهر المتعددة وعلاقات القوى المتعددة السائدة والمسودة، وهى التى تظهر معنى هو معنى سيطرة الأمة أو الجماعة أو الدولة القبلية أو الشعيرة أو الفخذ، أو غيرها من المعانى الوحدوية أو التوحيدية. فالشاعر يفهم أن كائنًا ما يكون واحدًا ومتعددًا.

وهكذا، ومن الناحية الفلسفية الخالصة، تنتمى الجسدانية الأدونيسية، أو الحسية الأدونيسية إلى مدرسة آرسطو. «فبين حياة الحواس لدى أفلاطون وحياة الفكر سور عريض لا يتأتى خرقه أو اجتياره، والمعرفة والحقيقة فى رأيه هما ابنتا عالم مثالى مجرد أزلى» (٧) . وحين ينكر آرسطو هذه القسمة الأفلاطونية لعالمين؛ عالم الحواس من جهة، وعالم الفكر من جهة أخرى، فإنه يتحدث حديث مفكر الحياة والجسد. وهو يحاول أن يفسر عالم الفكر على ضوء الحياة والجسد. «فيرى آرسطو طاليس أننا نجد بين العالمين تكاملاً لا ينفصم، لأن الأشكال العليا فى الطبيعة وفى المعرفة الإنسانية تتطور عن الأشكال الدنيا.

« - أن

منفية بقوة الحضور

كالهواء

وهى هى

كل شىء يتغير وتبقى

أن/ = أن/

/ن / = /ن /

هكذا يستقبلك أيتها الأرض امرأةً

ويفجٌّ بين فخذيك» (٨).

٣ - الإنسان الصوفى

نستخلص مما سبق أن أدونيس يميل إلى الإنسان وإلى الجسد فى الإنسان، فيما ينقلب الجسد الإنسانى إلى الله نفسه، مما يجعله يبدو وكأنه يستلهم، فيما وراء التصوف الإسلامى، وفيما بعد الحلاج بخاصة، أحد أركان الديانة المسيحية: التجسد. يقول فى «مفرد بصيغة الجمع»:

وكان مكتوبًا:

فى السنة (...) للميلاد أو للهجرة

يفتى الفقهاء يصلب الشلمغانى ويُحرق

يكون فى مذهبه:

(أ) الله يحلّ فى كل شىء

(ب) خلق الضد ليدل على المضدود.

حلَّ فى آدم وفى إبليس .

(جـ) الضد أقرب إلى الشىء من شبيهه.

(د) الله فى كل أحد بالخاطر الذى يخطر بقلبه.

(هـ) الله اسمٌ لمعنى.

(و) من احتاج الناس إليه فهو إله. لهذا المعنى يستوجب كلّ أحدٍ أن يُسمى إلهًا.

(ز) ملاكٌ مَنْ ملك نَفسَه وعرف الحق» (٩).

وهذا يتعارض تعارضًا تامًا مع القرآن، الذى قال بوضوح عن السيد المسيح «إن هو إلا عبد». أما أهل الأناجيل فقد عدوه «إلهًا» أو «ابن إله».

وانقسمت المسيحية نفسها على نفسها؛ «ففرقة ترى أنه أشرق إشراق النور على الجسد المشف. وفرقة ترى أنه انطبع فيه انطباع النفس فى الشمعة. وفرقة ترى أنه ظهر به ظهور الروحانى بالجسمانى. وفرقة ترى أن اللاهوتى تدرّع بالناسوتى. وفرقة ترى أن الكلمة مازجت جسد المسيح ممازجة اللبن الماء»(١٠). غير أن الابن تجسَّد دون سائر الأقانيم. وفولوس هو الذى رفع صورة المسيح إلى درجة إله. وفولوس هذا هو القديس بولس، وقد كان يهوديًا ثم اعتنق المسيحية.

إذن الجوهر أو الله أو الناسوت الكلى هو جسد المسيح. وهو قديم. واتحدت الكلمة بجسد المسيح. فمريم ولدت إلهًا. ونفر الخاصة من علماء المسلمين يناقشون المسيحية فى التجسد بحجج عقلية. إن اللاهوت اتصل بالإنسان كما اتصل بسائر الأنبياء. والاتحاد بجسد المسيح لم يتم من طريق الامتزاج، ولا من طريق الظهور؛ ولكن كإشراق الشمس.

وربطنا أدونيس بالمسيحية ليس غريبًا على الثقافة العربية، فقد سبق

أن ربط الشهرستانى مذهب المعتزلة بالمذهب النسطورى، وحاول أن يقارن آراء أبى هاشم الجبائى بآراء نسطور، فيذكر عن نسطور أنه تصرَّف فى الأناجيل كما تصرَّف المعتزلة فى الشريعة.

ويبقى الإله والإنسان فى مركب واحد كما تركَّبت النفس والبدن. وصار القديم والمحدث جوهرًا واحدًا، وهو إنسان لله وإله لله. وصار اللاهوت والناسوت جوهرًا واحدًا. فصار ناسوت المسيح مظهر الحق، واتحد اللاهوت والناسوت اتحادًا كاملاً فى شخص المسيح. فالمسيح إذن جوهر واحد فيه الإنسان والإله. صار الإنسان إلهًا عندما صار الإله جسدًا. وحين مات الإله بقى العالم بلا ضابط أو رابط:

«مات إله كان من هناك

يهبط من جمجمة والسماء

لربما، فى الذعر والهلاك

فى اليأس فى المتاه

يصعد من أعماقى الإله:

لربما، فالأرض لى سرير وزوجة

والعالم انحناء» (١١).

قد يكون أدونيس قد علق على ذلك فيما يقول على النحو التالى:

«فى لحظة ما، يشعر الإنسان أنّه فى حاجة إلى من يتحدث معه خارج الكتب، وخارج العقل، وخارج العلم. مع شجرة، أو حجر، جبل أو نهر.

وفى مثل هذه اللحظة، يشعر الإنسان أن فكره ليس فى رأسه وحده؛ وإنما هو فى جسده كله، وقد يكون، أحيانًا، أكثر حضورًا حتى فى القدمين منه فى الرأس. يشعر أن الفكر هو هذه الوحدة العميقة بين

جسدين لا بين فكرتين، وأنه فى حاجة إلى الاتّحاد مع موجةٍ، مثلاً، أكثر مما هو فى حاجة إلى الكلام مع إنسان آخر.

ويتأكد له أن الحقيقة، فى مثل هذه اللحظة، لا تجىء من خارج - من الكتاب. أو الشرع، أو القانون. أو الأفكار والتعاليم؛ وإنما تجىء من داخل، من التجربة الحية، من الحب، ومن التواصل الحى مع الأشياء والكون. ويتجلى له أن الإنسان ظامئ أبدًا إلى أن يُجسد ويتجسد، لا أن يفصل وينفصل، ظامئ إلى الوحدة لا إلى التجريد، وإلى المشاركة لا إلى الهيمنة. ويُوقن أن الله، إن كان خارج الوجود، ولا اتصال له بالوجود إلا اتّصال التكوين والهيمنة، فإن هذا العالم لن يكون أكثر من كرة من الغبار لا يستحق أن يوجد، ولا يستحق - بالأحرى - أن يعيش فيه هذا الكائن العظيم: الإنسان. وسيكون هذا المخلوق، مع ذلك، أكثر أهمية من الخالق. وسيكون من نافل القول أن نجهر: إذا لم يكن الوجود إلا جنة أو جحيمًا فإنه لن يكون إلا رهانًا، وسيكون هذا الرهان بليدًا ومضحكًا، ولا يليق بالإنسان.

فى مثل هذه اللحظة أيضًا، يزداد الإنسان يقينًا بأن فى أعماقه محيطًا بلا حدود، تُسوّره وتلجمه سدود وحواجز من كل نوع، وأن حياته ستظل زبدًا، إن لم يهبط فيه، محطمًا سدوده وحواجزه، حيث يرى ما لم يره (ما لا يرى) ويفكر بما لم يفكر فيه، ويحس بما كان يُعتقد أن أحدًا لن يحظى به - وحيث ينفتح له عبر هذا الهبوط فى هذا المحيط، عالم ليس محدودًا بالأشياء، وإنما حدوده الفكر والخيال: لا حدَّ له إلا حَدّ الفكر والخيال.

وربما كانت هذه اللحظة لحظة الحب بامتياز: ففى الحب يتجاوز كل من الرجل والمرأة فرديّته، فى وحدة يشعران فيها أنهما أكثر مما هما، أنهما الواقع والمطلق، الوجود وما وراءه. ولا يعود كل منهما إلا تجليًا

للآخر، يتجلى له، ويتجلى فيه، ويتجلى منه، ويتجلى عليه، ويتجلى معه، ويتجلى كمثله.

الإنسان لغة - بحث عن الآخر، عن الشيء، لا لكى يخضعهما بمعرفته بهما؛ بل لكى يتواصل معهما، فى تساوٍ وحبٍّ.

غير أن العقل الاجتماعى - اليومى لا يقمع الإنسان ولا يضطهده فحسب، وإنما يخونه كذلك.

العقل يحدّد، ولذلك فإن جوابه يحدّد، حين نحدّد شيئًا ننفيه - بمعنى أننا نحصره داخل هذا القوس: التحديد، وننفى ما عداه. التحديد نفى، كما يقول اسبينوزا. حين تحدّد الله تنفيه، لأنك تساويه بالأشياء المحدودة. وتحديد الإنسان أو الوجود ينفى ماهية كل منهما. الإنسان، كالوجود، واقع حرية، واحتمال، وتعدّد، لا واقع وثوقية نهائية.

الإنسان ينير كل شىء، فكيف ينير إن كان محدّدًا؟ من هنا كانت الحرية جوهر الإنسان، وكان فيه شىء من اللانهاية: لا ينضب، ولا تمكن معرفته معرفة كليّة، ونهائية.

ويمكن القول إن طاقات الإنسان وقدراته لا تتحد فى فرديته. فالمطلق (الوجود، الغيب... إلخ) يفصح عن ذاته عبر الإنسان وبفعله، أى عبر تيّار اللاشعور.

نخلص إلى القول إن التجربة الشعرية الأدونيسية مشروع تحرر من القيود التى تحد حرية الإنسان وحركيته بأنواعها جميعًا، وذلك من أجل معرفة الذات والوجود معرفة حقيقية، ومن أجل أن تكون الحياة فى مستوى هذه المعرفة، وفى تطابق معها.

هذه التجربة هى، تبعًا لذلك، ممارسة حياتية وكتابية، لتحقيق هذا التحرّر. فالإنسان ينطوى على ثورة داخلية خارقة تحجبها تلك القيود،

وهو يقدر، حين يكتشفها، أن يحقق تحرره. وليست السوريالية، فنيًا، إلا كشفًا عن هذه القوى، وتعبيرًا عنها.

ويمكن القول إن الأدونيسية ترى فى الوجود الظاهر المباشر، الثقافى والاجتماعى، سجنًا كبيرًا، وإن مهمة الإنسان الأولى هى أن يخرج من هذا السجن نحو عالم حر يفتحه له الوجود الباطن.

هكذا ينقد أدونيس الواقع فى تحليل يكشف عن الأسس التى يستند إليها، والمؤسسات التى يتجلى بها وفيها. وكما عملت التجربة الصوفية على تجاوز الشريعة لكى تقدر أن تصل إلى الحقيقة، عملت السوريالية كذلك على تجاوز المؤسسة الاجتماعية والثقافية والأخلاقية التى تُغيب الإنسان، لكى تقدر أن تكشف عن ذاتيته الحقيقية، وعن الوجود الحقيقى، والحياة الحقيقية.

والغاية هى تخطى المعطى من أجل خلق عالم جديد، أو واقع أسمى، أو من أجل «الاكتشاف المنظم لأعماق الذات».

ويتجلى المظهر المباشر لهذا التخطى فى نقد الأساسين اللذين يؤسسان للقيود المفروضة على الإنسان: الدين، والعقلانية (العقل والمنطق) - الدين بوصفه (شريعة)، والعقلانية بوصفها آلية وتقنية (حجابًا عند الصوفية، ومحدودية): فالحقيقة هى من طور آخر.

وهكذا الواحد - الإنسان يحل محل الواحد - المطلق، فى أفق التماهى. هكذا لا يعود المطلق الموضوع الأوحد للحب، وإنما يصبح المحبوب - المرأة، ويصير الجسد المحبوب كالكلام الإلهى. والله فى شعر أدونيس غياب دائم، لحظة هو حضور دائم. والمحبوب - المرأة غياب.

إن جوهر شعر أدونيس هو فى بعده السيميائى - التحولى، الذى يهدف إلى تحويل الإنسان إلى كائن نورانى. دور شعر أدونيس ليس فى أن يخلق

نصوصًا جميلة بذاتها ولذاتها، بل فى أن يخلق بها وفيها فاعلية سحرية سيميائية، وأن يحقق التحول، فيؤسس الصلة المضيئة بين الأعماق المجهولة فى الإنسان، من جهة، وفى الكون من جهة ثانية.

لكن، لكى يمكن الوصول إلى هذه الحالة؛ لابد من أن يصل الفكر إلى ذروة عليها يهبط منها إلى الجهة الأخرى، اللامرئية، لكى يرى لا مرئى الأشياء، لا يعود الشىء مرآة للإنسان، بل يصبح أيضًا الإنسان نفسه مرآة للشىء : الشىء يرى الإنسان، كما يرى الإنسان الشىء. يصبح الإنسان صورة، يرى نفسه بنفسه فى الأشياء، ويتكشف له العالم كله.

الإنسان نفسه برزخ: جسر بين الظل والنور، ويتمحور وجوده حول العبور نحو النور: إنه يحيا من لهفته الأبدية إلى العبور. كأنه موجود بين حدين: لا يستطيع أن يحيا من دون غياب أمامه يكشف له محدوديته. لكنه، بالمقابل، لا يستطيع أن يتحرك باتجاه الحياة، من دون صورة يراها تكشف له عما يوحده هو نفسه بالغيب.

الغيب هو ما يتجاوز الإنسان، لكنه، فى الوقت نفسه، هو ما يحتضنه، ويحيط به، ويحرّكه. إنه الأفق الذى لا يتحقق وجوده إلا فى السير نحوه. وفيما يسير، يقترب الغيب، لكنه يقترب لكى يبدو أكثر بعدًا، ولكى يبدو الإنسان بالغ المحدودية حتى كأنه لم يخلق بعد . ومن هنا تجىء صبوته العميقة إلى الموت، أى إلى الولاة.

ولا يوقظ الإنسان ويحركه ويدفعه إلى تجاوز حدوده، إلا شبيهه. والشبه الذى يجمع بين الإنسان والله، إنما هو الصورة. الصورة، بالإضافة إلى الله، مجهول لا يبلغه العلم، وهى، بالإضافة إلى الإنسان، معلوم يضىء له المجهول. إنها تثير شوقنا، لكنها تفلت من إدراكنا . فالوحدة لا تتم بين الإنسان والصورة، بين الشبه والشبيه؛ وإنما تتم بين الإنسان وما يتجاوزه،

بين المحدود وغير المحدود، بين الواضح والخفى الذى يبقى خفيًا. لا يتحد الإنسان إلا بالمجهول الذى يبقى مجهولاً. هذا الاتحاد شكل من أشكال وقوع نقطة ماء فى نهر بلا نهاية، وليس اتحاد حدٍّ بحد، أو جسد بجسد، أو شىء بشىء.

إذ يدرك الإنسان الصورة التى تشابهه، يتجه إلى إدراك المعنى، إلى الاتحاد بما لا يشابهه. لابد له من أن يرتبط بحد، لكى يحسن الوصول إلى ما لا يحد. إنه من تراب لا يفصله إلا لكى يصله. أن تكشف المعنى هو أن تكشف، فى الكون، ما يشبه الإنسان: الهشاشة والتغير. كأن الإنسان لا يحصل على الأبدية إلا بتدمير الزمن، وكأنه لا يقيم إلا فى المكان الذى يهجره.

وشعرية أدونيس مولعة بتقاويم الليل، بسحر الظلمة، وعذوبة المشقة، وبسمة الهول، وجاذبية السقوط، التى تفضى إلى نقطة الانطلاق الأولى، إلى ضفاف فجر يطل على ليل آخر. من ليل، إلى فجر، إلى ليل. يشبه زمن الشعرية هنا نسيجا ضخمًا من الأمواج المتلاطمة المتداخلة التى تفرض، بعنف، السباحة فى الاتجاه وفى عكس الاتجاه فى موجة واحدة. هذه الأشياء هى الجسم، الدم، الحب، المرأة، الكون، الزمان، الروح، أشياء تنبثق منها علامات المعنى الذى تنطوى عليه القصيدة.

يخترق الشاعر بحساسيته هذه العناصر - التى تكون مناخ القصيدة، ويضعها فى نسق - المبعثرة، الخفية، الظاهرة، المتهدمة، القائمة، المتلائمة، المتناقضة. لهذا ليست القصيدة الحداثية شكلا ماديًا، بقدر ما هى عمق. ومعنى النص كامن فيما يشير إليه الكلام، أو فى بعده الرمزى. أو يبدو كأنه، بتغير آخر، كامن فى نص ثان، هو النص الذى نستشفه خارج النص الذى نقرؤه. الذكرى - الزمان هى النص الثانى.

القصيدة الحداثية جدل بين الغواية والاستقامة. هى انحراف، لكنها، فى الوقت نفسه، صراط. وفى هذا النص يقول استقامة الغواية. ذلك أن الغواية غائبة عن الزمان، لكنها حاضرة فى النفس - نفس الشاعر. فالغواية مستقبل ممكن، لكنها مستقبل ماض: يملأ الحاضر بمستقبله.

المعنى متأصل فى الرمز، فى الإشارة. أى إنه متأصل فى «الغامض»، فى المصير، فى ما لا قدرة للإنسان عليه. ويمتد الغامض، هنا، فى فضاءين: فضاء الصراط، وفضاء الغواية. لكننا لا نحصل على المعنى إلا بدءًا من استجلاء الجسد. فالجسد، من هذه الزاوية، معرفة. وهذه المعرفة شعرية. الحقيقية، هنا، هى كذلك شعرية، ذلك أن المعرفة هنا تتكون انطلاقا من الانفعال الجمالى. أما الموقف الأيديولوجى - وهو الموقف الذى لا يقفه أدونيس، ولا كاتب هذه السطور - فيؤسس الجمالية على المعرفة. وكلام الشاعر على الجسد ليس لأجل الجسد، بل لأجل الدلالة: يأخذ منه أمثولة، أو يكشف عن سر.

الكلام على الجسد نوع من إعادة إنتاجه: نوع من اللقاء ثانية بماض. ظل التراث الشعرى التقليدى يبحث عن تأسيس الشعرية على المعرفية الدينية، وطرد - من ثم - الجسد الإنسانى إلى العالم الحسى، مصدر الوهم والخطأ، بل مصدر الخطيئة، بمعنى أنه طرد الجسد إلى الانفصال المحض، إلى الفضاء المجرد أو الطبيعة. من هنا انغلقت تجربة الجسد الذاتى، أى العلاقة الداخلية فى الجسد والوعى، فى حدود الإحساس المبهم وغير القابل للمعرفة. والشاعر يحوّل هذا اللقاء إلى انفعال - انطباع، حيث يستحضر بالكلام اللقاء الأول.

لقاء الشاعر مع الجسد هو، فى الوقت نفسه، لقاء مع الحبيبة. إنه التقاء بنهاية ما، تؤسسه بداية ما هى لغة الشاعر. أقول: «نهاية ما»، ذلك

أن «نهاية» الجسد لا تنتهى، من حيث إنه رمز يحتضن ما يمكن أن يقال، باستمرار. فالجسد ليس مجرد شىء، وإنما هو «أشياء» كثيرة، إنه طاقة انفتاح. لهذا يصبح الشاعر، بكلامه عن الجسد، معاصرًا لأصوله الشخصية - معاصرًا لماضيه.

للجسد ثقل نفسى. ذلك أن الشاعر يضفى عليه مجموعة من القيم، أو هو يجسد، بالنسبة إليه، مجموعة من القيم. هكذا يجعلنا الشاعر نفهم الواقع، أو الحياة، من خلل حياة قلبه، من خلل التفكيك الأسطورى - تولد الأسطورة فى الليل، فهى من مواليد الأرق - لعلاقات الجسد المنطقية.

يردنا النص، بوصفه مادة، إلى المستقبل. وتتم لغة النص، هى كذلك، فى الحاضر. الأسماء من المستقبل، والأفعال بصيغة الحاضر الدائم - من حيث إنها تشير إلى حاضر يجاوز الحاضر والمستقبل والماضى معا، والأفعال الواردة بصيغة الأمر، هي أيضا، ذات دلالة ترتبط باللحظة - الهاربة في الزمان - غير الزمنية في الزمن، لحظة الخلق. الأساس هنا - كما ألمحنا من قبل - من قصيدة «شهوة تتقدم فى خرائط المادة» من ديوان الشاعر، و«أبجدية ثانية».

غير أن «شهوة تتقدم فى خرائط المادة» - تحديدًا - تكاد تعكس روح ديوان «أبجدية ثانية» بخاصة، وروح شعرية أدونيس بعامة، بل تكاد تعكس روح الجيل الثقافى الذى عاش فى «عصر الحناجر».

الغاوى هو الضال. وعليه الآية المدنية (٢٢٤) من سورة الشعراء (٢٦) في القرآن الكريم: «والشعراء يتبعهم الغاوون». وعليه لم يكن جيل الستينيات جيلا «ضائعًا» بل - على العكس - كان جيلا رسوليًا صاحب مشروعات ثقافية كبرى، ومذاهب ونظم عليا. أما الأجيال الثقافية والشعرية الراهنة فهى أجيال ضائعة ضياعًا حقيقيًا لا مجازيًا.

المرأة (الجسد - الاستقامة) هى الاسم الآخر للممارسة الإيروسية. والشعر طرف أول لصياغة العمل الإيروطيقى. هكذا يصف أدونيس سلوكه فى علاقته مع المرأة، كأنه سلوك فريسة مع فارس، وكأنه يقلب المعادلة القديمة، ويستعير فى التعبير عن ذلك ألفاظًا من الغيب. لكن الشاعر لا يستعير النزعة الإحيائية، ولا النزعة الدينية فيما هو يعارض الشعرية العقلانية والنقلية، إنما هو يسهم فى البلورة الحداثية لشعرية الجسد - الذات. فالذات كلها جسد ولا شىء غير الجسد. الجسد كله يفكر. والوعى فى مجموعه، بل لابد من إعادة تفسير الفكر المنطقى نفسه، بوصفه رمزًا أو عرضًا من أعراض حالات جسدية معطاة بعامة، وأعراض التعب أو القوة بخاصة. والجسد هو مقر فكر لا شعورى يقود أحكام القيمة.

لكن فيما هو يقلب الشعرية العقلانية، ربما يبدو الشاعر وكأنه يبقى فى إطار معرفى. فهو يمنح اللاوعى الصفات الفعالية كلها التى سبق أن سلبها من الوعى، ومن ذلك اليقين الذاتى: الجسد هو صائغ العالم.

بلاغة المؤسسة (الدولة، المجتمع) بلاغة أخلاق. البلاغة فى هذا النص هى، على العكس، بلاغة شهوة. ومع أن الكبت أو الحرام أو الأخلاق نص خفى يشير إليه الشاعر أكثر من مرة، فإن الشهوة فى هذا النص تبدو طبيعية، يضيئها الشعر، بوعيه ولا وعيه معًا. الشعر هنا شهوة، والشهوة شعر. والشاعر يقول الشعر، فيما تقوله الشهوة. كأن الشهوة نسيج حياته وشعره معا. وكلامه يتفجر حرًا، بلا تحفظ، كما تنبجس المتعة من ممارسة الشهوة.

الفصل السابع

الوحى المطلق والشعر الإنسانى

« وجاء جان چنييه يقنعه أن يصالح الله لسبب لم يقنعه :

(أن يكتشف جحيم الجنة)

جاءت أرض لا تريدُ أن ترى السماء».

أدونيس

المعنى غير الأخلاقى

يُمثل أدونيس - الإله الفينيقى - الانتقال الدورى بين الموت والحياة، بين الانحطاط والنهضة. وهو إله اقتبسه اليونان من الفينيقيين، الذين اقتبسوه من سومر، فقد كان يُسمى باسم «تموز». أدونيس كموليس وأودميوس اسم «وسيط». ماذا يعنى ذلك؟ ما معنى البعد الأفقى للوثبة الصوفية الأرضية؟ يعيد المتصوف - ذلك الإنسان الخطير والضرورى - خلق الأحرف من طريق جديدة، وروح جديدة، وخيال جديد قبل أن يكون خطابًا فى الأفلاطونية - من أفلاطون - المحدثة فى الأدب الإنجليزى - كوليريدج ووليم بلاك - و «أسرار الطبيعة» - وليم تيلر بيتس، وكاثلين راينس، وداڤيد غاسكونىّ - وغيرها من التجليات الثقافية. يقفز الصوفى فوق الحواجز العقلانية، التى هى جواهر صنعها المفسرون. الصوفى مشكوك فيه بوصفه منحرفًا عن صراط العقيدة المستقيمة فى الشعر والدين والفكر. إذن هل تعارض الوثنية والتوحيد ينطوى على معنى؟ ألا يؤكد التعارض تعارضًا آخر بين الواحد والمتعدد، الواحد والكثير، الوحدانية والشروخ الإنسانية؟ أم هل مكتوب على الشاعر والمفكر العربى أن يكون متمردًا منذ مولده؟ ألم يقل المسيح إن مملكته ليست من هذا العالم ريتشارد ڤجنر إن بيتنا هنا؟ ألم يقل مالارميه إن من يكتب يتقهقر إلى الوراء؟ هل هو التيه؟ لغة البرق؟ شرخ البناء؟ الطوفان؟ التكوين؟

كيف تستحيل معرفة الذات نفسها عدمًا؟ ما قضية القرآن بعد الشعر الجاهلى؟ هل هى قضية المثال الأفلاطونى السماوى المفارق للزمان؟ هل الزمان جسر ساكن للماضى كما هى حال الفهم العربى لأفلاطون؟ هل نعود إلى آرسطو؟ هل نعود إلى المسيحية؟ هل نجمع بين المسيحية وافلاطون؟ هل هى قضية الظاهر والباطن؟ لماذا الحديث عن الصلة التى تربط أدونيس بالله؟ «فالوحى مطلق، كامل، نهائى. وهو تعليم وتبشير، بينما الشعر كلام إنسانى، نسبى، وليس بالضرورة تعليميًا ولا تبشيريًا. ولغة الوحى تقول الشىء كما هو، كليًا، أما لغة الشعر فلا تقول إلا جوانب منه. والدين يقين ثابت لا يتغير. أما الشعر فتساؤل وبحث دائمان. وعالم المعنى، دينيًا، سابق على اللغة. وهو شعريًا: لاحق[1]. لماذا إذن الحديث عن الصلة التى تربط أدونيس بالله وهناك فرق جذرى بين الشعر والدين؟

يرجع السبب فى ذلك لا إلى أدونيس أو إلى كاتب هذه السطور؛ إنما يرجع إلى طبيعة الثقافة العربية التقليدية، التى قاست - ولا تزال - تقيس الشعر بمقياس الوحى أو الدين. وقد أدى هذا القياس إلى تحويل الشعر إلى بنية مغلقة، مكتفية بذاتها. ومن ثم فقد أدى هذا القياس دورًا سلبيًا فى تاريخ تطور الشعر العربى: رفض الشعر من حيث إنه فاعلية إبداعية أو معرفية أولى، وقبوله من حيث إنه أداة إعلامية لخدمة الوحى. «هكذا اكتملت الصورة الأيديولوجية فى هذه الممارسات: دين واحد، لأمة واحدة، ذات ثقافة واحدة، بعامة، وذات شعر واحد، بخاصة».[2].

وهو ليس أى تصور دينى، إنما هو التصور الإسلامى التقليدى، الذى جعل الله ثابتًا، متعاليًا، منفصلاً. أما التصور الصوفى فقد جعله متحركًا، كامنًا فى النفس وأغوارها. التصور الصوفى - فى صورته الخاصة - اتجه نحو إزالة الحاجز بين الله والإنسان، فأعطى للإنسان طاقاته. الإنسان الصوفى قادر على أن يكون هو والله واحدًا. فقد صارت المعجزة تتحرك

بين يديه. وهو، فى ذلك، لا يغير التصور الإلهى وحسب؛ وإنما يقتل كذلك كل من يحاول أن يحتل كرسيه، سواء أكان سلطانًا أم نظامًا أم أيديولوجية.

ليس شعر أدونيس شعرًا تجريديًا بالمعنى الدقيق للكلمة؛ إنما الحَدْس الإسلامى - العربى للغة والعالم هو، جوهريًا، حَدْس تجريد. نعرف أن الله فى الأديان غير النبوية، موجود فى عمق العالم: ليس «فوق» أو «فيما وراء»، وإنما هو «خفى» و «فى داخل». إنه محايثة وليس تعاليًا. أما الله فى الإسلام، فهو وراء العالم، فى الخفى، فى الغيب: إنه المتعالى. هكذا يَنْتُج أن العالم، بالنسبة إلى العقلانية غير النبوية، هو الموجود الواضح، وأن الله هو الملتبس الفَرْضى، لذلك تلجأ دائمًا إلى إثباته (أو نفيه) بالأدلة والبراهين. أما بالنسبة إلى الإسلام، فإن العالم هو الملتبس الفرضى، والدليل على وجوده هو وجود الله. لا يمكن السير نحو الله، فى الإسلام، انطلاقًا من العالم، بل انطلاقًا من الله. وفى هذا تتجلى أهمّ جوانب الخصوصية فى الثقافة الإسلامية، وهى أنها صدور عن الغيب. والمعرفة هنا ليست، إذن، «علمية» أو «اكتشافًا»؛ وإنما هى «وحى» و «تذكر». وليست - بالأحرى - تساؤلاً حول الله، بل هى تمجيد له. ولعل فى هذا ما يُعنى الحدس اللغوى الإسلامى - العربى، ويوضح مكانة اللغة العربية: اللغة التى نطق بها الله، وبها سَمّى الأشياء(٣).

ولكن، كيف يستقيم نقد أدونيس للحدس التجريدى الإسلامى - العربى للغة والعالم والله والإنسان، مع قوله إن الجرجانى قد استلهم معايير أخرى لشعرية الكتابة من الأفق الكتابى الذى فتحه النص القرآنى؟ كيف يستقيم نقده للتعالى الإلهى فى الإسلام، مع قوله إن النص القرآنى قد أسّس لتجليات الحداثة؟ كيف يرفض أن يُقاس الشعر بالوحى الإسلامى، وهو يعرض لبعض الشعراء الذين أخذوا، بدءًا من منتصف القرن الثانى

الهجرى، يحققون فى شعرهم، تطبيقيًا ما راته الدراسات القرآنية نظريًا، فى النص القرآنى؟ وهو يضرب مثلا بمسلم بن الوليد، الذى حاول أن يجعل بلاغة القصيدة شبيهة ببلاغة النص القرآنى. كيف يستلهم الشعر النسبى النص القرآنى؟ هل فى شعرية أدونيس الإنسانية قرآنية ما؟ واقع الأمر أن أدونيس ينطلق من النص الأول. وهو يتحدث عن المبادئ الجمالية والنقدية، التى نشأت من «الدراسات القرآنية»، وأسست لحركة الانتقال الحداثى من «شعرية الشفوية الجاهلية» إلى «شعرية الكتابة». وهو يوجز هذه المبادئ الحداثية ـ القرآنية فى النقاط التالية:

«أولا: مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذج سابق. فعلى الشاعر أن يبتدئ شعره ابتداءً لا على مثال. ولا يتضمن هذا المبدأ القول بضرورة الابتعاد عن محاكاة الشعر الجاهلى وحسب؛ وإنما يتضمن كذلك القول بضرورة اكتشاف آفاق غير معهودة فى طرق التّعبير، والغوص فى أعماق النفس، ومقاربة الأشياء والعالم وهذا مما ساعد على إرساء مصطلحات نقديّة تؤكّد كلّها، على التفرّد والابتداء. كان يقال عن بشّار، مثلاً، إنه «أستاذ المحدثين»، و «يسلك طريقًا لم يسلكه أحد». وكان يقال عن أبى تمام، مثلاً آخر، إنه «رأس فى الشعر»، «مبتدئ لمذهب». وكان يوصف بأنه «مخترع»، وبأنّ شعره «معجزة». ووصفه البحترى تلميذه وصديقه، بأنه «الرئيس الأستاذ». ووصفه آخرون بأنه «الإمام المتبوع». وكان أبوالعلاء المعرّى، مثلا أخيرًا، يسمى شعر المتنبى بـ «معجز أحمد».

ويتضمن هذا المبدأ القول بضرورة نقض العادة، باستمرار، لكى يظل الشعر، باستمرار، غريبًا وجديدًا.

ثانيًا: اشتراط الثقافة العميقة الواسعة لكل من الشّاعر والنّاقد. فكتابة الشعر وقراءته تستلزمان معرفةً وخبرةً ومراسًا. ولا تكفى البداهة والارتجال ومجرّد المعرفة اللغويّة.

وهذا مما أدّى إلى القول إنّ الشعر ليس للجميع؛ وإنما هو مقصور على فئةٍ خاصّة هى أهله، ومن الصعب أن يفهمه «غير أهله».

ثالثًا: النّظر إلى كل من النّص الشعرى القديم، والنص الشعرى المحدث، فى معزل عن السَّبق الزمنى أو التأخر، وتقويم كل منهما بحسب جودته الفنية فى ذاته. وفى هذا بداية القول إن الكمال الشعرى ليس وقفًا على القديم، وإنّ المحدث ليس، بالضرورة، أدنى منه، بل يمكن أن يكون المحدث أكثر جمالاً، والقديم، إذًا، ليس نموذجًا ولا معيارًا.

وقد استَتْبَعَ هذا المبدأ التّشديد على عناصر شعريّة معيّنة، والتّقليل من أهميّة عناصر أخرى. كما رأينا مثلاً عند الجرجانى الذى يقلّل من شأن الوزن فى ذاته. وعند الباقلانى الذى يؤكد على وحدة القصيدة ووحدة الصورة فى تحليله إيّاهما. واستتبع كذلك دراسة نسيج النّص والدخول فى تفاصيله، وعدم الفصل بين اللفظ والمعنى، والتوكيد على أن اللّفظة ليست قبيحة بذاتها أو جميلة بذاتها. فقبحها وجمالها مرتبطان بسياقها وكيفية اقترانها بغيرها، وبلاغة الكلام ليست فى المفردات، وإنما تعود إلى خصائص نسجها، وإلى العلاقات الفنيّة والمعنويّة التى يقيمها هذا النَّسْج.

رابعًا: نشوء نظرة جمالية جديدة. فلم يعد الوضوح الشفوىّ الجاهلى معيارًا للجمال والتأثير؛ بل صار هذا الوضوح يُعدّ على العكس، نقيضًا للشعريّة، كما يراها الجرجانى. فالجمالية الشعريّة تكمن، بالأحرى، فى النصّ الغامض، المتشابه، أى الذى يحتمل تأويلات مختلفة، ومعانى متعدّدة. النصّ الذى «تذهب النفس فيه كلّ مذهب»، كما يعبّر الرّمانى.

خامسًا. إعطاء الأوّلية لحركيّة الإبداع والتجربة، بحيث يبدو الشعر تجاوزًا دائمًا للعادى، المشتركِ، «الموروث، لا يهاب أن يخرق الإجماعَ» كما يعبّر الجرجانى، وبحيث تصبح الشعريّة «ضربًا من الفتنة» كما يعبر أيضًا،

أو كيمياء «تعطى الشبهة سلطان الحجة، وترد الحجة إلى صيغة الشّبهة، وتصنع من المادّة الخسيسة بدَعًا فى القيمة، وتعلو، وتفعل من قلب الجواهر وتبديل الطبائع ما ترى به الكيمياء وقد صحَّت، ودعوى الإكسير وقد صحت، . إلا أنها روحانية تتلبس بالأوهام والأفهام، دون الأجسام والأجرام» (أسرار البلاغة ص ٣١٧ ـ ٣١٨).

ويتابع أدونيس قائلاً: «ربّما كان أفضل ما أختم به، وما يعبّر عن أفق الشعرية الجديدة هذه الأبيات لأبى نواس، التى هى فى الوقت نفسه بمثابة بيانٍ شعرى:

غير أنى قائلٌ ما أتانى

من ظنونى، مكذبٌ للعيانِ

آخذُ نفسى بتأليف شىءٍ

واحد فى اللّفظ شتَّى المعانى

قائم فى الوهم. حتى إذا ما

رمته. رمتُ مُعمًّى المكانِ،

فكأنى تابعٌ حسَنَ شىءٍ

من أمامى ليس بالمُستبانِ»[٤].

٢ـ المعنى اللامنطقى

أدونيس هو إله البابليين الذين يسمونه دوموزى. وكان اسمه الكامل بالسّومرية دوموزيد إيزو؛ أى الابن الأمين لمياه المحيط الجوفى. ويُسمى أيضًا فى كتب العبادة السّومرية ساتاران: رب الشفاء. وكان البابليون والأشوريون والفينيقيون والفلسطينيون يعبدون تموز. وأُطلق اسمّه على الشهر الرابع من السنة السامية. وكان تموز زوجًا لإلهة عشتار أو

عشتاروت، وملكًا فى الأرض السفلية، كما أنه كان إله المرعى وحامى القطعان وحارسها، ومن ثم لقب باسم «الراعى»، وكانوا يتصورون أنه يموت سنويًا، ثم يعود إلى الحياة مع السنة الجديدة. وتقول الأسطورة إنه بينما كان يموت فى الأرض السفلية توقفت الحياة على ظهر الأرض، ثم اخترقت عشتار الأرض السفلية، ومنحته الشفاء. وترمز الأسطورة التموزية إلى موت النباتات فى الصيف، وعودتها إلى الحياة فى الربيع.

وأشار كيرس الإسكندرى وإيرونيموس إلى أن تموز هو الإله الفينيقى أدونيس. وقال إيرونيموس إن السوريين كانوا يحتفلون سنويًا بتقديم العبادة فى شهر يونيه إلى أدونيس. ويروى توماس بلفينش فى «عصر الأساطير» انه «بينما كانت ڤينوس تلعب يومًا ما مع ابنها كيوبيد، جرح صدرها بأحد سهامه، فدفعته بعيدًا عنها، ولكن الجرح كان أعمق مما توقعت، وقبل أن يتمّ برؤها، شاهدت أدونيس وافتتنت به، فكفت عن الاهتمام بمنتجعاتها الأثيرة»(٥). وكان أدونيس أعز إليها من السماء، وصارت لا تحتمل فراقه.

ويستعيد على أحمد سعيد أو أدونيس فى «الفراغ» (١٩٥٤) أسطورة الإله تموز أو أدونيس، إلّه الخريف:

«هنا، عبر دربى، يموت ربيعٌ، ويصفر ريف
هنا، فى عروقى، صدىً للجفاف ودَمْدَمةٌ وصريفُ
هنا، فى دمى يولد الخريف»(٦).

إنه الإلّه الذى يستخلص النتائج من المقدمات على نحو غير منطقى. وهو نتاج عملية طويلة الأمد، تزخر بالعمل والكد والإنتاج. هو ليس المبدأ بل المنتهى. ومن هنا قد يبدو أنه إله غروب الشمس:

«وتبعد عنى، تبعد شمس المصير، وتنأى».(٧) هو إله يجاوز عبث البداية إلى وضع الكمال موضع الصيرورة والتحول والتغير والتبدل، بل موضع

السقوط والانهيار والانهزام. الله هو الإنسانية التى تتطوى على طابع معقد ومتنوع ومتعدد، لكنه الطابع الأقل إطلاقية، والأكثر تبعية. ويمثل صاحب الفراغ «الإلهة - الإنسانية العربية فى «كتاب التحولات» «بتحولات العاشق»:

«كان اسمها يسير صامتًا فى غابات الحروف،

والحروف أقواس وحيوانات كالمخمل

جيش يقاتل بالدروع والأجنحة،

وكان الهواء راكعًا والسماء مَمْدودةً كالأيدى»[٨].

قبل ذلك كانت الذات تعيش ضمن القطيع: والإنسان الصوفى هو الوحدة بين الذوات المتعددة التى تحمل بها الإنسانية كثمرة أخيرة. وتموز والصوفى يقفان معًا فى الموضع المتماهى الأخير. قلنا إن تموز هو إله الخريف:

«ويخطو الخريف وينمو ويزقو هوى ويحنُّ

ويكبر: فى خطوة حالمون،

وفى صدره ساحرون وجنٌّ»[٩].

وتموز ليس ذات الخريف أو جوهره أو ماهيته؛ إنما واقعه. هو واقع عصر: إنه يمثل العصر. هو الحال القصوى، أو العصر، أو محصلة

العصور السابقة كلها:

«ويجعلنى موطن التيه، موطن كل القبور

ويقذفنى لحقًا أتجرجر خلف العصور»[١٠].

وهكذا يُعلق الشاعر حكمه فى ذروة الزمن، حيث يصل الإنسان الكوارثى:

«ملأنا، ملأنا شفاه الدقائق فحمًا وآلا
ملأنا اليقين... ملأناه شكًّا وفَهْفَهَةً واحتمالا»(١١).

إنها لحظة انقلاب الاتجاه ،وتحول القلق إلى حال الوجد، الذى يصادف القلب ويرد عليه بلا تعمّد وتكلف. ولهذا قال المتصوفون: الوجد هو المصادفة. هو السقوط الخريفى غير السلبى إنما الملىء. فبعد تراكم طويل ينفجر ويترك نفسه بلا تعمد وتكلف. فاللحظة المحددة الوحيدة هى اللحظة الشاكّة والاحتمالية. هى لحظة التجميع الموجود والدقيق. وأما لحظة البداية فهى غير محددة. وأما اللحظة الأخيرة فهى لحظة محددة تمام التحديد. والعود الأبدى هو عود اللحظة الأبدية. إنها انقطاع اللحظة التامة، الخريفية. وتموز هو الذى يقطع هذه اللحظة فى الأبد: هو إله القطيعة:

«فراغ فراغٌ... الا ثورةٌ تقصفُ بنيانه
وتسحق أوثانه
وتشلنا منه، من فجره الزنيم
ومن ليله البهيم»(١٢).

وكيف تكون الثورة كئيبة وسعيدة فى آن؟ الصيرورة تمثل تراكمًا قويًا يخنق من حيث امتلاؤه. فالحاضر ليس نتاج الماضى؛ إنما هو يحتوى ويلخص ويضغط الماضى، حيث لا يوجد لا مستقبل ولا ماضٍ أصلاً. تموز هو إله القطيعة، وإله التحرر:

«ألا ثورةٌ ثورةٌ فى الصميم
تشيد لنا بيتنا
وتُجرىَ معاصرها زيتنا
وتملأ بالحاصدين الحقولا

وتملأ بالزارعين السهولا

وتملأ بالخلق بالثورة العقولا»[١٣].

وهو فى ديوان «المطابقات والأوائل» (١٩٨٠) يسلكِ سلوكًا أقرب إلى سلوك الأوائل منه إلى «الأشباه»، وإن كانت طريق الأوائل هى تلك الطريق الصاعدة بين المعنى وحروف الظلمة فى ممحاة. طريق تعنى العبث واللامبالاة. وتريد المأساة أن تكون استثنائية، على حين يجب وضعها فى موضع الاتصال بباقى الألم فى الوجود والطبيعة. إنها المأساة الكوميدية. فكل ألم هو ألم كوميدى، عادى، يومى، طبيعى، ويقول الشاعر الأشياء فى كلمات الألم الكوميدى، لأنه يظل هناك أمل:

«صغار بلادى يغنّوننا أغانيهم البريئةْ

يقولون: «فى أرضنا ثورة تُبَدّع من أول

حياةَ الغدِ المقبل»[١٤].

ويفسر الدين المأساة الدالة على اللامعنى الكوميدى من خلال نص الجسد. فهو نص التفسير والتأويل، وهو العلامة الأكثر إدهاشًا والأقرب فى آن: إما أن نلفى العلة، وإما أن نلفى الانطباع. وسيتم ترجمة نقصان الوجود بزيادة الوجود، إذ إن عظمة المأساة وتفوقها على الديانات السماوية جميعًا يكمنان فى تأكيدهما على الإنسانية كلها. يترك الوجود نفسه للذة ثم يُلغيها ويقطعها. هو مزيج من اللذة والقسوة معًا، الحياة والموت معًا. فهما - أى الحياة والموت - يمثّلان طبيعة تموز المزدوجة. تموز أو الصوفى يحترف التفكيك الذاتى على نحو مسرحى أو استعراضى: هى جدلية المحو والإثبات. «المحو رفع أوصاف العادة، والإثبات إقامة أحكام العبادة. فمن نفى عن أحواله الخصال الذميمة، وأتى بدلا منها بالأفعال والأحوال الحميدة فهو صاحب محو وإثبات»[١٥]. والوقت هو نطاق المحو

والإثبات، الرماد والورد. فالإله الطيب يمثل عبثًا ميتافيزيقيًا؛ لأن الإله - إله الوقت - يمحو ويثبت فى آن واحد. وفى قلب التغير السياسى الثورى فى المنطقة العربية فى الخمسينيات يستبعد الشاعر تموز أو أدونيس، ويستبعد الآلهة بعامة: نار هيراقليطس ونار الرواقيين. وسيمارس تموز الحكم الأخير كما يفرز الأصيل والدخيل. وتمثل عودة النار كبتًا كامنًا. كما وافق هذه العودة فى العالم العربى الحديث تفكك شكل القصيدة العربية ومحتواها، فضلاً عن التغيرات السياسية والاجتماعية الكبيرة. كانت عودة تموز عودة فنية: قصيدة النثر. ومنذ أواخر القرن الثامن عشر تنهض الهاوية ثم تستكين، فقد كان محمد عبده وعبدالرحمن الكواكبى - فى نظر أدونيس - رمزين محددين لتأسيس نمط جديد فى الحياة العربية والثقافية العربية. إلا أنه أراد تجاوزهما إلى كلام حّرٍ دمشقى.

فأصل الشقاء الأدونيسى وجَذْر الشقاء الإلهى:

«للإله الذى يتمزق

فى خطواتى -

أنا مهيار هذا الرجيم،

أرفع الميتين ذبيحة

وأصلى صلاة الذئاب الجريحه.

غير أن القبور تتثاءب

فى كلماتى

حضنت أغنياتى

بإله يُزيح الحجارة عنّا

يحبُّ شقاءه

ويبارك حتّى الجحيم

فيصلّى معى صلواتى

ويرد لوجه الحياة البراءه.»

(«إله يحب شقاءه» فى «أغانى مهيار»).

فأغانى مهيار الدمشقى هى أغانى إبليس. وكان له شأن عظيم فى نظام الملأ الأعلى، إلى أن عصى أمر ربه، فطرده من الجنة، ولعنه لعنة زيدية. فأصبح بذلك تجسيدًا لكل ما هو سر، وجمع فى ذاته الخصائص التى تنتفى عن الله كافة. كذلك يئس مهيار تمامًا من رحمة ربه، ومن العودة إلى الجنة. وأغانى مهيار الدمشقى هى أغانى الفتنة والوسوسة والإفساد والعصيان. وهى أغانى السوفسطائية والدهرية والطبائعية، وأديان الشرق الأقصى والمسيحية وفرقة المتصوفة والرافضة.

والإله الذى يحب شقاءه هو تعبير عن شقاء الإرادة نفسها وتمزقها داخليًا، ومن هنا عذابها الذاتى وتناقضها مع نفسها تناقضًا أصيلا. وسبب هذا الشقاء الذاتى هو أن الإرادة نزوع. ولما كانت الإرادة هى الكل ولا شىء خارجها؛ فإنها فى هذا النزوع إنما تتجه إلى نفسها. فكأنها إذن تأكل نفسها بنفسها ولا تجد فى الخارج ما تأكله. وهى لا تتناهى، كما أن نزوعها وموضوعها لا يتناهيان كذلك. ولذا نراها دائبة السعى إلى إشباع نزوعها، فلا تكاد تشبع رغبة حتى تندفع نحو رغبة أخرى. فيها شوق دائم إلى العذاب، واندفاع حركى لا يستقر بلحظة حاضرة؛ بل تذهب إلى ما بعدها، وهكذا حتى تنفجر دومًا. وليس لهذا الاندفاع غاية. فهو بنفسه غاية نفسه. قد يعلم الإنسان أسباب هذه الرغبة أو تلك، ومرمى هذا المسعى أو ذاك، لكنها تبقى أسبابًا جزئية. فهو لا يمكنه أن يعرف الأسباب الكلية لهذه الرغبة أو تلك. يقول الشاعر:

«أنتم وسخٌ على زجاج نوافذى ويجب أن أمحوكم،
أنا الصباح الآتى والخريطة التى ترسم نفسها».
(«إرم ذات العماد» مزمور فى «أغانى مهيار»).

ولكنك حين تسأله: ولماذا هو يريد مطلق الحرية، مطلق الإرادة، لا تظفر منه بجواب. ومصدر ذلك أن الإرادة المطلقة تخرج عن نطاق «قانون العلية» إلى الازدواج. ففى ثقافة الثابت يميل الاختلاف فى الوحدة، الحقيقة، ويكون عَرضًا لا جوهرًا ضروريًا. أما الجوهر فهو المتحول أى نقيض الاتحاد والانسجام. ويؤكد أدونيس على شقاء المتفرد؛ فالمفرد مندفع اندفاعا أعمى بلا غاية أو هدف. فيشقى الوجود فيما هو يتفرد ويتفكك فى الليل. يقول الشاعر فى مطلع قصيدة «شجرة النهار والليل»، فى «كتاب التحولات»:

«قبل أن يأتى النهار، أجىء
قبل أن يتساءل عن شمسه، أضىء
تجىء الأشجار راكضة خلفى، وتمشى فى ظلى الأكمام
ثم تبنى فى وجهى الأوهام
جزرًا وقلاعًا من الصمت يجهل أبوابها الكلام
ويضىء الليل الصديق، وتنسى
نفسها فى فراشى الأيام
ثم، إذ تسقط الينابيع فى صدرى،
وترخى أزرارها وتنام
أوقظ الماء والمرايا، وأجلو
مثلها، صفحة الرؤى، وأنام».

يتمزق الليل بالتفرد والظواهر. يوقظ ضوء الشمس الشاعر ويقذفه خارج النوم، الضوء الخارج من دون أن يعود إلى سلام الليل. فقبل النهار كان هناك سلام داكن. كانت هناك رغبة فى الحياة قبل مجىء الليل، قبل الشقاء، اى فى ضوء الأحلام.

إن رحلة الشاعر، هذه، فى سحر الظلمة، وعذوبة المشقة، وبسمة الهول، وجاذبية نداء الهاوية، تفضى به إلى نقطة الانطلاق الأولى: إلى ضفاف فجر يطل على ليل آخر. من ليل إلى فجر إلى ليل إلى الوهم بالخلاص. ذلك أنه محكوم عليه أن يستمر فى السعى إلى مالا نهاية. إنه السعى الجامح إلى ترياق الألم، ألم المعاناة، وألم الأرق. فالأساطير تولد فى الليل، فهى مواليد الأرق. وحين يكون النعاس قد ملأ العالم، يلمح ذلك الأرق النوم نغمًا يلوح فى جرح الوقت. ثم يتقدم فى خرائط اللاتوازن المفاجئ فى قمة الظلمة القائمة. وهو لا يزعم أنه يضىء دهاليز الليل أو شعابه. ولا يجيب الإجابة النهائية.

موضوع شعر أدونيس هو أسرار الأنوار مقرونة بتأويل ما تشير إليه ظواهر الآيات المتلوة والأخبار المروية، مثل قوله تعالى: «الله نور السماوات والأرض». مع القول النبوى : «إن لله سبعين حجابا من نور وظلمة». فأدونيس له نظرية فلسفية إشراقية - كما أسلفنا من قبل - يحاول على ضوئها أن يؤول آية النور و حديث الحجب. أى إنه - كما أسلفنا مرارا - لا يقرأ الآية والحديث على ظاهرهما وحسب، بل يبحث عن الأسرار التى ينطويان عليها، جريا على منهجه الخاص فى التأويل، وهو منهج أشرنا إليه بالتفصيل فيما سبق من تحليلات. ولا جدال فى أن الجانب الفلسفى من الشعرية الأدونيسية يجب أن يستخلص من تأويلاته الباطنية للآية والحديث، وما احتويا من رموز وإشارات وتخريجات وتفريعات.

يكون للمطلق فى الرؤية الأدونيسية مظهران: ظاهرٌ وباطن (خارج وداخل، شعور ولا شعور). الظاهر واضح، عقلى. والباطن خفى، قلبىّ. المطلق، بشكله الباطن، مجهولٌ لا يُعرف. سر دائم. وهو، بشكله الظاهر، معروفٌ. وحاوٍ للأشياء كلها.

يوصف المطلق، أدونيسيًا، بأنه «كنزٌ مخفى». وهو وصف يذكر بوصف لاوتسو: «باب العجائب التى لا تُحصى».

ويحسُن، لفهم الباطن، أن نميّز بين رؤيتين للوجود. الرؤية المادية المشتركة للأشياء (وهى الرؤية العقلية) ترى ماهيات أو جواهر موجودة، أو ترى موجودات، ولا ترى وجودًا محضًا. الوجود كانت فى هذه الموجودات وراءها بوصفها ماهيات. إنه صفة أو خاصية لهذه الماهيات. وتنتمى هذه الرؤية إلى الفسلفة الماهوية.

أما الرؤية غير العادية فترى الموجود هو الوجود، وأن الأشياء أو الماهيات صفات له. الزهرة، مثلاً، ليست موجودة إلا بوصفها صفة للوجود. فالأشياء، بحسب هذه الرؤية، موجودة مجازيًا بوصفها روابط وعلاقات وإضافات. وتنتمى هذه الرؤية إلى الفلسفة الوجودية (وحدة الوجود والخلق المستمرّ).

يقول أدونيس : إنه ليس هناك فصلٌ زمنى بين الباطن والظاهر، بين المطلق وتجلياته. ليس هناك فاصل بين ظهور الشمس وظهور ضوئها، أو بين الشمس وضوئها، مع أنّ الضوء، تابع للشمس، وهى السابقة فى الوجود، أو بين البحر وموجه. الموجة أشكال مختلفة للبحر، لا وجود له مستقلا عن البحر. والبحر لا يكون دون موج. ويظهر البحر فى كل موجة، بشكل مختلف، لكن حقيقة البحر تظل واحدة فى الأمواج والتموّجات كلها، كما يعبّر حيدر آملى. ولا انفصال بين البحر والموج (الباطن والظاهر، المطلق والوجود، الوجود والماهية).

وليس بين الخيال والمطلق واسطة، كذلك ليس بينه وبين المحسوس واسطة. إنه نقطة لقاء: إليه يهبط المطلق، وإليه يصعد المحسوس. إنه الحضرة التى يتجلى فيها المطلق للإنسان، أو هو حضرة التجسد.

عاد الشاعر لا يتحدّث مع المطلق، عبر النص، بل عبر الجسد. صار الحديث حوارًا مباشرًا بين الأنا والأنت، الإنسان والله. هكذا، الأنا يصغى إلى الأنت، فى حوار خاص معه، ويستشرفه، ويشاهده وجهًا لوجه، وليس من طريق تعليم أو تقليد. وهذا الحوار نفسُه ليس إلا حالاً. وبوصفه كذلك، لا يُمكن أن يتأسَّس. إنهّ حالٌ يتحوّل، لا من شخص إلى آخر، إذ لكل شخص أحواله، وإنما يتحول داخل الشخص نفسه، بين لحظة وأخرى. المعرفةُ نفسها حالٌ: لا ثبات لها. أى لا نهاية لها. وهى معرفة ترفض السابق، والمغلق، معرفة بقدر ما تتسع نشعر أنها ما تزال ضيقة. وكلما ظننا أننا اقتربنا بها من الطمأنينة، ازددنا حيرة.

وإذا كانت الغاية التى يؤدى إليها الوجد هى أن يثبت للواجد «ذكر بلا ذكر، وقدم بلا قدم»، فإن ذلك يعنى زوال ناسوته، لكى لا يبقى غير لاهوته، وأنه فى ذلك يصبح قديمًا، هو المحدث، وذكرًا يتماهى مع الذّاكر - المذكور أبدًا، والذى هو الله. يتحد، بعبارة ثانية، «غيبُه». مع غَيْب» الله، ويصبحان واحدًا. وفى هذا ما يُوضح كيف أنّ الطريق التى توصل إلى هذا الاتحاد محفوفةٌ بالعذاب، مملوءة بالآلام، وكيف أنّ الوجد نفسه نار تتأجج فى أعماق من يسلكها، ذلك أنها طريق طويلة. وكلما خيلٌ إليه أنه وصل، تبين له أنه، على العكس، لايزال بعيدًا - مما يزيد فى حدة الانفعالات، وفى عُنف القلق والاضطراب، وتوتّر الحركة، وشدة العطش إلى الوصول، لكن من دون توقف، ومن دون يأس. والاتحاد هنا وحدة: يفنى فيها الإنسان، بوصفه ناسوتًا، لكى يبقى فى الله، بوصفه لاهوتًا.

إذا انطلقنا من القول إنّ الله لا يُعرف إلا بالله، أو القول لا يعرف الله إلا الله؛ فإن معرفة الإنسان بالله تظل فى حاجة دائمة إلى تجاوز نفسها وإلى التجدد، لكى تظل فى مستوى ما تطمح إلى فهمه: لا محدودية الله، ولا نهائيته. فإذا كان الله سرًا متواصلاً، فلابد من أن تكون معرفته كشفًا متواصلاً.

ثمة إذن غيب يظل غيبًا، هو قائم بذاته ولذاته، لا يمكن وضعه فى صورة نهائية، وهو أبعد من كل معرفة. ليس للغة إذن أن تحيط به: تستطيع أن تنقل تصورًا عنه، أو تجربة فى رؤيته وفهمه، لكنها تنقلها، مع ذلك، بشكل مداور: بالصورة والرمز، والإلماح، والإشارة.

لكن، بما أن الإنسان ليس مجرد شىء، أو مجرد تاريخ، بل يكمن فى ذاته ما هو أبعد من ذاته، فإن هويته كامنة فى هذا الغيب. الإنسان وليد التاريخ لكنه، بما هو غيب، يتجاوز التاريخ.

هذا الغيب هو، فى الوقت نفسه، حضور مطلق: فهو ظاهر، مرئى فى تجليات ليست إلا إشارات تشير إليه. ذلك أن هذا الغيب يختلف عما نسميه المجهول: المجهول قابل للمعرفة، فى ذاته، لكن هذا الغيب لا تستنفذه المعرفة أو لا تحيط به كليًا. كل ما نعرفه منه صور، أما هو فى ذاته، فيظل غيبًا.

والصورة التى تكشف عن الله (المعنى)، أو هى ما يرفع الحجاب بيننا وبينه، فنراه ونتصل به. غير أن الكشف هنا لا يعنى زيادة فى جلاء المعنى، ولا يعنى نقله من حالة غياب إلى حالة حضور؛ بل يعنى تخفيفًا من شدة ظهوره لتمكن رؤيته. فكلما ازدادت الشمس إشراقًا وسطوعًا، قلت إمكانية التحديق فيها، أى خفيت عن العين. وبهذا المعنى نفهم المقولة الصوفية:

«ومن شدة الظهور، الخفاء». هكذا تكون الصورة أشبه بغيمة رقيقة شفافة تسترها، بحيث يصبح من الممكن النظر إليها، وبحيث «تظهر» للرائى.

لكن ظهور المعنى احتجاب؛ لأن ظهوره فى صورة يعنى حجبًا لنوره، من حيث إن الصورة تحديد لما لايحد. ثم إن المعنى (الله) ليس غائبًا لكى نقول إنه يحضر أو يظهر؛ وإنما هو حضور دائم مطلق. وعندما نراه فى صورة لا نراه ـ هو، وإنما نرى إلى صورتنا فيه، فالصورة من جهة الرائى، لا من جهة المرئى. والمعنى يحتجب فى حال ظهوره، ويظهر فى حال احتجابه. غير أنه لا يحتجب بشىء خارج ذاته، وإنما يحتجب بنوره ذاته. الاحتجاب نتيجة لشدة الظهور: نوره باهر، بحيث يستحيل على البصر أن يثبت له، وأن ينظر إليه.

الصورة، من هذه الناحية، نور تكثف بقدرة المعنى (الله) ومشيئته، لكى يتهيأ بها التعرف إلى ذاته، وإلى صفاته وأسمائه. إنها تعريف بالمعنى (الله)، لأنه خفى. لشدة لطفه، لا يدرك ولا يعرف. وبما أن الصورة حجاب فهى تردنا، فى آن، إلى نور المعنى، وإلى ظلمة الكون. الصورة ـ الكون سحاب يغطى شمس المعنى، لكنها فى الوقت نفسه طريق إليها. إنها الظاهر الذى يشير إلى الباطن. ولهذا فإن من يكتفى بالنظر إليها، ضمن حدود الظاهر الحسى، يرى المعنى ظلمة، ويكون مرتبطًا بالظلام، غير أن من يتجاوزها وينفذ إلى باطنها، يرى المعنى فى نوره الحق، ووجوده الحق.

والصورة، فى هذا المستوى، إنقاذ للكون المحسوس، إذ لو ظهر نور المعنى لتلاشى هذا الكون، واحترق. فحين يظهر اللطيف، يغيب الكثيف. وهذا ما يشير إليه أمر الله لموسى ـ حين طلب رؤيته ـ أن ينظر إلى الجبل، وكيف أن الجبل لم يثبت للقليل من النور المتجلى: فالإنسان لا يقدر أن يرى إلى المعنى (الله) ضمن الكون المحسوس، إلاّ من خلل الصورة؛ أى من

خلل الكثافة الحسية. والصورة هي إذن موضع الصفات والكثافات. بالصفة تُعرف الذات. وبالكثيف يُعرف اللطيف.

وقد كانت الوثنية تعبر بالطريقة التصويرية - نحتًا ورسمًا، في الغالب. أما الوجدانية فلم تقدم نفسها بوصفها تجاوزًا للوثنية وحسب؛ بل بوصفها أيضًا اكتشافًا لماهية الوجود، للجوهر المجرد. وتعبيرها الرئيس الأساس عن هذا الاكتشاف إنما هو تجريدي، وبالطريقة الأبجدية، والأبجدية. تجريد، أو هي خط. رسم لا يحيل إلى «الواقع»، بل إلى «الغيب».

إن في الأبجدية، بوصفها كذلك، ما يُتيح ابتكار مجال يتطابق فيه التجريد الإلهي مع التجريد التعبيري بالكلام. وتتطابق الإشارة اللغوية مع الإشارة الإلهية. ذلك أن الله كلمة لا صورة. ولا يدرك الله بالصورة؛ لأنها تقدم إدراكًا بصريًا خادعًا، وإنما يدرك بالكلمة (العقلية أو القلبية) التي هي تجريدية.

قد يقال هنا: الله «مصور» أيضًا، فلماذا، إذن، لا يعبر الإنسان بـ «الصورة» كما يعبّر بـ «الكلمة»؟ والجواب هو أن «الصورة» حسية، تشد الإنسان إلى المحسوس والمادي، مما يضلله، ومما يبعده عن الإلهي غير المحسوس. ثم إن القول بـ «اللاصورة» توكيدٌ على الفرق والاختلاف بين الإسلام والوثنية. في هذا يتضح أن التعبير الذي تفرضه الوحدانية يفرض الخلاص من الوثنية، ومن أشكال المقارنة الوثنية للألوهة. إنه يفرض الروحنة، أي جعل المعنى تجريديًا، داخليًا، فيما وراء الشيء/ الصورة، لا فيهما. حتى إن التعبير بالكلام يجب أن يتم، كما لو أننا نعبر بالموسيقى صوتيًا، أو خطيًا، بحيث يتحرر الكلام من الطبيعة ومن المادة.

تتأمل الذات الصورة من خارج. وفي الكلمة لا وجود لهذا التمييز. والانطباع الذى تولده الصورة حسى أولاً. أما الانطباع الذى يولده الكلام فتجريدى، يأتى من العقل أو الحدس أو القلب أولاً - يأتى من دخلاء الكائن. والصورة انعكاس، بشكل أو بآخر، لواقع موجود سلفًا، فهى، بشكل أو بآخر، «تقليد». أما الكلام فتسمية للأشياء وخلق للواقع: «كن فيكون». وليس التصوير الإلهى، إذن، تصويرًا؛ وإنما هو تكوين - أى إنه كلمة «كن» الخلاقة. نضيف إلى ذلك، أن الصورة يمكن أن تحيل المصور إلى وثن، أى إلى «إله» يحل بالاحترام والتبجيل والتقديس والعبادة، محل الإله الواحد الأحد. وهذا يعنى أن لا شىء يجب تصويره، ويعنى بالأحرى أن لا يصور الإنسان الحى؛ لأن الخطر فى أن يحول إلى وثن/ إله، أشد من الخطر الكامن فى صورة الشىء المادى.

ربما نجد، فى هذا الضوء، ما يوضح ظاهرة «حجب» المرأة فى المجتمع الإسلامى - العربى، فهذا الحجب نتيجة منطقية وطبيعة للنظرة التجريدية التوحيدية، التى ترفض المحسوس وإغراءاته. وفى هذه الحالة، لا يكون الحجاب الذى يلقى على وجه المرأة إلا نوعًا من محو «صورتها» - موطن الإغراء. لا يكون، بعبارة ثانية، إلا توكيدًا على أولية التجريد الروحانى، وتجاوزًا لعالم الحس والغريزة.

فى هذا الضوء كذلك، نفهم الأهمية التى تعطى، فى الإسلام، للكلمة أو للدال اللغوى أى للبيان. وليس البيان بديلا للصورة، وإنما هو الطريقة الأكثر إفصاحًا عن المعنى أو الحقيقة. على هذا الضوء أخيرًا، يتكشف معنى الجمال والقيمة الجمالية فى الإسلام. فالجميل فى الإسلام هو ما لا يمكن تصويره. وهو ما يفلت من الحسية، وما يتخطى الإدراك الحسى. فالجميل متعال سام، لا يمكن احتواؤه فى شكل محسوس، ولا يمكن أن

يخضع لمعيارية الحواس. وهذا يعنى، فنيًا، أن القيمة الجمالية ليست فى «الصورة» أو فى «الشكل»؛ وإنما هى فى «المعنى» تقويميًا. إن الجميل هو ما يقول الشرع إنه جميل.

هذه الحقيقة الوثنية هى تجاوز العائق المعرفى. هى الجهر بتفكيك هذا النظام وتجاوزه. هى الجهر بنهاية المطلق. من دون هذا الجهر والسير فكريًا بمقتضياته، لا يمكن، فى نظر الشاعر، أن يكون فى المجتمع العربى حداثة، ولا فكر حديث، بل لا يمكن أن يكون هناك فكر، بحصر المعنى.

الفصل الثامن

لغة الكون

«تخرج الأشياء من أسمائها، لا أسميها،ولكن
سأقول الشىء ما أكرمَهُ
هو ذا يأخذ أعماقى إلى وَحدْته
ويؤاوينى أنا الطيف الذى يعبر فى أجفانه
وأنا الصامت وهو الكلمه
وأقول: الشىء . ما أعلم هذا الجهل. يَرْوى
لغة الكون، ولا يعرفُ رعب اللغة المنفصمه».

أدونيس

١ ـ يتخذ هذا الفصل حول تصور شعرية أدونيس للكون،[١] من ميتافيزيقا ـ ميتافيزيقا كونية وجودية، كما سأبين، لا ميتافيزيقا مجردة ـ الخيال الشعرى، أو الخيل الأدبى المكتوب أداة أساسية من أدوات التحليل.

٢ ـ الخيال الشعرى، كما أسلفنا من قبل، هو أساس الروح. وأما زاوية الاقتراب من الروح الشعرى، فهى زاوية عقلانية تصنيفية وتحليلية، تستخلص الأنواع والمجموعات من صور الكلام. وتبحث هذه الزاوية العقلانية. وتصف قوانين التجميع ونمو وتحويل الخيال. قد تتوسل بالمناهج التالية:

١ ـ منهج القراءة.

٢. منهج التصنيف أو المحاور أو المنهج العلمى.

٣ ـ المنهج الرياضى.

٤ ـ منهج علم النفس التحليلى فى تحديد القواعد التجريبية للوعى الشعرى.

٥ ـ المنهج البنيوى.

٦ ـ المنهج الإيقاعى.

٢ - المنـهـج الظـاهرى لا يصف الخـارج إنما يصف الداخل، أى إنه يصف حياة القصيدة الشعرية.

٣ - لاشك أن المنهج الذى اتّبعه عقلانى. لكنه، على خلاف غيره من المناهج، يصوغ «شعرية تطبيقية» ويبنيها على الوثائق المعينة، كما أن سياق تفكير غيرى من الباحثين قد يكون الخيال العلمى لا الشعرى.

٤ - إن العالم نزوة، هوى، يخضع لتقلبات الدهر، كما أنه يبدو وكأنه منمنمة مرسومة رسمًا صغيرًا على عاج أو معدن. العالم هو منمنمتى، صورتى الحالمة والمتحررة من قيود الحياة اليومية. والحلم هو شهادة ميلاد النفس وخلق العالم، فيما هو يؤسس لفلسفة الخيال. والمفارقة أن فلسفة الخيال قد اقترنت بالعقلانية الحديثة والتجريبية والفلسفة النقدية. وكما حاول الفيلسوف النقدى من قبل، يحاول الفيلسوف اليوم أن يفك طلاسم الإطار Schema، أو المخطط العقلى الذى يأبى على التعريف شعوريًا بشكل محدد، من طراز الميول والاتجاهات والنزوعات، ولكنه أقل منها تحددًا. فالفن مدفون فى أعماق النفس الإنسانية. يفترض تحليل الشعرية نظرية فى النفس فى النفس الإنسانية؛ ذلك أن الحلم الشعرى كونى، وظاهرة من ظواهر العزلة التى تتأمل فى نفس الحالم، وهو كذلك حالة - حالة من حالات النفس. غير أن النفس كلها، لا بعضا منها، هى التى تعبر عن نفسها فى صياغة الكون الشعرى للشاعر - الكون غير الزمنى وغير الاجتماعى. ومن ثم فالخيال الكونى للشاعر ينتمى إلى النفس، إلى النفس المنعزلة، إلى النفس - مبدأ أية عزلة. والحلم انفتاح على كون النفس. وهو ليس العالم الموضوعى؛ إنما هو يستلزم قراءة علم نفس الأعماق الوصفى والتطبيقى. بعبارة أخرى، هناك أولية للانفتاح على عالم النفس من خلال «ظواهريات الخيال». ما الظاهرة كخيال؟ ما الخيال كظاهرة؟ ما ظاهرة الخيال؟ ما خيال الظاهرة؟

٥ ـ ليست الظاهرة ـ أياً كانت ـ هى ما نسجله بالملاحظة؛ إنما الظاهرة نتاج وصفنا للظاهرة. ويكون التفكير، فى هذه الحال، إعادة اكتشاف للامفكر فيه أو ما قبل الفكرى، أى إعادة اكتشاف للعالم المباشر ـ لا عالم اللوجوس ـ الصامت. إذن كيف نتعرف الظاهرة ونعيشها فى آن واحد؟

٦ ـ تختلف الظواهريات عن الفلسفة التقليدية من حيث إنها لا تبحث فى وجود الموجود، كالصور عند أفلاطون، أو فى الحقيقة الأولى، كالذات المفكرة عند رنيه ديكارت. وليس مسعى الظواهريات هو بناء نظرية أو تشييد ميتافيزيقا. وليس سؤالها هو السؤال العام حول الوجود؛ إنما هى تسعى إلى وصف المعيش وحسب. وترى أن القصدية هى قصدية الوعى واتجاه الشعور. وعاد الوعى ينطوى على مقومات تحديد ـ القواعد العامة ـ ذاته من دون أى تدخل آخر، بعدما كان ينطوى على الذات خالصة، كما عاد دائما نشيطا يدرك الحياة ـ وقائمية المعيش هى نقطة البداية الأولى فى المعرفة ـ ومنخرطًا فيها من دون أن يبالى بالعالم الطبيعى، حيث يضعه بين قوسين، و «علق» القول والفصل فيه. يضع الإدراك الوعى فى موضع الخبرة والتجربة والأشياء التى تظهر وتولد و تنشأ ـ فى الإدراك ينشأ العالم قبل الموضوعى وغير المحدد ـ فهو يتحدد بذاته فى السياق أو الخلفية أو المجموع من حيث كونه جزءا فى الكل أو خاصًا في عام ـ وهو غير المتعين، وغير اليقيني، وغير القطعي. هذا العالم أو ذاك الضباب هو موضوع الوصف الظاهرى. أما النظرة الذهنية أو العقلية التقليدية، فقد كانت ترى فى الإدراك حكمًا ـ الإدراك عملية فعالة من عمليات الفكر ـ وتركيبًا. كانت الخبرة تركيبًا من غموض الحدوس ووضوح التصور. وكانت الأفكار فى نظر النزعة التجريبية صورة منفعلة من الحدوس. غير أن النظرة

التقليدية، سواء أكانت عقلية أم تجريبية، قد أخفقت فى الإدراك؛ لأنها تجعل الإدراك عالمًا مصنوعًا سلفًا - عالم الحواسب الآلية. على حين ليست الحدوس نتاجًا فكريًا، كما أنها ليست أولية من أوليات التحليل. منظور التحليل ضرورى. لكننى لست فى حاجة إلى أن أفكر لكى أعرف فى صورة مباشرة الموضوع الخارجى.

٧ - قد يقلق بعضهم من هذا النوع من التعليق. وتثير الزمنية - الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يتصل بالزمنية - سؤالا حول التعليق الجذرى للعالم. فوجودنا فى العالم إنما هو وجود أولى أو بدئى: نحن موجودون و منفتحون أصلا على العالم. ولا يمكن أن ننطلق من أولية الوعى؛ إنما الأولية للوجود فى العالم، وهذا نوع من أنواع «التخارج». فنحن لسنا ذرات منفصلة الواحدة عن الأخرى كما أن الفيلسوف قد - من ناحية أخرى - يقطع مع الظن السائد والوعى الطبيعى - ذلك الوعى المبنى للمجهول - حتى يضع بداهة أولى، لأن العالم نفسه ليس بدهيًا.

٨ - وتصل الظواهريات فى النهاية إلى شق الوعى شقين: شق الوعى التجريبى، وشق الوعى المتعالى المحض. وأما الوعى المحض فلا يبالى، بل يتفرج على العالم، ولا يعيد صياغته. كما لا يعيد تكوين المعيش؛ لأننا مستغرقون فى العالم، ولا ننفصل عنه أبدًا، ولا نبتعد عنه تمامًا. إنه الكوجيتو المتجسد، أو تجسد الذات المفكرة التى كانت منفصلة عن العالم.

٩ - «ظواهريات الخيال» هى مبدأ تحريك صيرورة النفس الإنسانية. بل هو عالم العوالم، ذلك العالم الذى يمنحنا الحلم الشعرى. ومن ثم فهو ظاهرة روحية طبيعية. والانفتاح على اللاأنا الشخصى هو فك طلاسم العالم الموضوعى، غير أن النفس تنقسم قسمين: وأما القسم الأول فهو قسم النفس بمعنى س.ج. يونج، أى إنها anima النمط الأولى الأنثوى

فى الرجل، وهو الحلم بمعنى reve. وأما القسم الآخر فهو قسم النفس بمعنى animus الروح، وهى النمط الأولى الذكرى فى شخصية المرأة. وهى الحلم بمعنى reverie. والميتافيزيقا الظاهرية للخيال هى المصدر الأصلى للتحليل النفسى للشعر. تحدد وظيفة الروح الأولى الأصلية والجديدة بامتياز. وهى وظيفة اللاواقع. أما الحتمية النفسية، أو تحديد النفس بالعامل الحيوى أو الاجتماعى أو التاريخى أو الطبيعى فهى تدرس النفس كواقع. وأما وظيفة اللاواقع فهى أن يحرك النفس، على حين تكمن وظيفة الواقع فى تعطيل الصور واختزالها. غير أن الخيال لا ينبع من الحياة البيولوجية أو اليومية؛ إنما ينبع من حياة الروح الخالص.

١٠ - ما معنى القول: «كان الله ولا شىء»؟ لا تصخب الله الشيئية ولا تنطلق منه. وكذلك هو «ولا شىء معه»، فإنه وصف ذاتى له: سلب الشيئية عنه، وسلب معية الأشياء. لكن المطلق الإلهى مع الأشياء وليست الأشياء معه؛ لأن المعية تابعة للعلم. فهو يعلمنا، فهو معنا. ونحن لا نعلمه، فلسنا معه. ولفظة «كان» تعطى التقييد الزمانى، وليس المراد هنا به ذلك التقييد الزمانى، وإنما المراد به الكون الذى هو الوجود.

١١ - وهو المراد الذى يعاكس إعادة العلم البحت أو الدقيق اكتشاف الزمن. قد تؤدى هذه الإعادة - فى الواقع - إلى إعادة رسم الخارطة الفكرية كلها فى القرن الحادى والعشرين. وإعادة اكتشاف العلم للزمن هى إعادة اكتشاف الوصف الظاهرى للزمن الذى تولّد عن تطوير علم الديناميكا الحرارية، ديناميكا النظم المهزوزة أو البعيدة عن الاتزان. وهى كذلك إعادة تقويم للنموذج الإرشادى التقليدى الذى كان - وربما لا يزال، مع أن العلم ونظرية العلم قد تطورا - يرادف بين زيادة الاضطراب والفوضى. وتتجه إعادة التقويم إلى إبراز الدور البنّاء

للظواهر، التى لا تقبل الارتداد إلى الخلف، وظواهر التنظيم الذاتى، التى تحدث فى منأى عن الاتزان، ودور البنيات المهزوزة فى فهم الحياة. ولا تستقيم إعادة التقويم من دون إعادة النظر فى الديناميكا التقليدية. فتجديد الديناميكا للنظم المهزوزة قد زلزل النموذج الإرشادى الحتمى، الذى قاد الديناميكا منذ نشأتها.

غير أن النظم المهزوزة الجديدة قد أدت إلى الانتقال من الحتمية إلى الاحتمال، ومن الارتداد إلى الخلف إلى عدم القابلية للارتداد إلى الخلف. كما أصبح سؤال الزمن ملحًا فى ميدان ميكانيكا الكم - النظرية، التى نشأت عن مبدأ الكم لبلانك، ومبدأ عدم اليقيين لهايزنبرج - وعلم الكونيات - دراسة الكون ككل -. وقد شهد القرن العشرون تقدمًا كبيرًا لعلم ميكانيكا الكم وعلم الكونيات على ضوء نظرية النسبية العامة، واحتلا مكان «العلوم الأساس» الذى كانت تحتله الديناميكا التقليدية، أى مكان طرح الأسئلة الفيزيائية الأساس حول المكان و الزمن والمادة. ميكانيكا الكم وعلم الكون - إذن - هما العلمان اللذان يثيران سؤال الزمن، بعدما كانت الديناميكا التقليدية فى أواخر القرن التاسع عشر هى المسئولة عن صياغته.

وقد ورثت ميكانيكا الكم والنظرية النسبية، كما ورثت من قبل الصوفية الإسلامية فى أقصى نماذجها تطورًا، النفى الجذرى الديناميكى التقليدى للزمن غير القابل للارتداد إلى الخلف. والتفسير الديناميكى الجديد للزمن غير القابل للارتداد إلى الخلف لا يقتصر على إعادة النظر فى الديناميكا التقليدية. غير أن النسبية كالصوفية الإسلامية المتقدمة، قد تجاوزتا معًا النموذج الحتمى فى التفكير. ويشبه القرن الحادى والعشرون - من هذا المنظور - القرن السابع عشر الذى شهد ميلاد الفيزياء الحديثة.

كانت الفيزياء الحديثة فى القرن السابع عشر قد فرَّقت بين العلم وحجة السلطة، وبين ظاهر الفلسفة وباطنها، وأرجعت الوقائع إلى النظرية، واحتوت الأحداث احتواءً تجريديًا. وأعرب العالم المحدث عن رغبته فى التأسيس الحقيقى التام لمقولاته، في حين رفض الآرسطيون شهادة الحواس، إذ إن العلم الذى كان سائدًا فى العصور الوسطى كان يقوم على معرفة حرفية النصوص والعقائد. وكان العلم نفسه نشاطا أدبيًا يفسر ويستشهد بالنصوص، فأثار علم العصور الوسطى الشكوك والضلالات. ثم أخذت الفيزياء - الميكانيكا - تدرس التجاوزات والتشوهات فى الطبيعة دراسة نظرية وتجريبية، كما أخذت تدرس السينيماتيكا حركة الأجسام المادية من دون الأخذ فى الحسبان القوى التى تصاحبها، وتناولت الاستاتيكا النظم والنقط المادية برياضيات القوة دون الحركة، ودرست الديناميكا (الأجسام التى تحركها القوى) . وامتدت المادة والحركة والسكون امتدادًا هندسيًا فى شكل كمى. وأصبحت الفيزياء ترادف بين القوة والمقدار اللاموجه - الكمية التى يحدها عدد حسابى أو جبرى، ويعبر تعبيرًا رياضيًا وكميًا عن المقدار، أو قياسه بوحدات مخصوصة. فى المقدار الموجه (السرعة أو القوة)، هناك أكثر من ذلك: كل مقدار فيزيائى يقضى بتوافر عدد أو معنى لكى يتم حده - المرتبط بالسرعة، بحيث صارت القوة (ق) = (ح) حركة. (س) سرعة. وانتقد ليبنيتز هذه الصياغة وبدل بها: ١/٢ ح س٢. غير أن المادة بقيت ممتدة إلى مالا نهاية، من حيث الانتشار، ومن حيث التقسيم. وانسلخت الفيزياء عن الاعتبارات الكيفية. وأصبح المكان حياديًا لا يفرق بين ظاهرة وأخرى، لذلك سمى بالمكان المتماثل الأشكال بلا أعلى ولا أسفل. وأما الحركة فتقطع الأشكال، لذلك بدا الزمن متقطعًا. غير أن الله يعيد خلق الكون بانتظام، وفى صورة مستمرة، وفى كل لحظة. فالزمن يتكون من توالى أو تتالى اللحظات

الأبدية. وهكذا غاب الزمن فى الوقت نفسه الذى تأسست فيه الفيزياء الحديثة فى القرن السابع عشر.

أما القرن العشرون، فقد بدأ بتأكيد النسبية وميكانيكا الكم على نموذج جديد ظل سائدًا حتى الخمسينيات، حيث ظهر اهتزاز الجسيمات الأولى - جسيمات يعتقد أنه لا يمكن انقسامها لما هو أصغر - والبنى المهزوزة، وتطور الكون، كما ظهرت - فى الوقت نفسه - ضرورة تجاوز النفى النسبى والميكانيكى الكمى والفيزيائى التقليدى للزمن - غير القابل للارتداد إلى الخلف - إلى منطق جديد يعيد إلى فروع الفيزياء وقطاعاته ومستوياته جميعها، ذلك الزمن الذى نفاه التراث العلمى التقليدى.

وينطلق المنطق الجديد من الوصف الظاهرى لسهم الزمن - سهم الاضطراب والاستحضار النفسى للماضى وامتداد الكون - إلى الزمن - أساس صيرورة العالم. كيف يختلف الماضى عن المستقبل اختلافًا موضوعيًا؟ ما الأسباب الثقافية التى أدت إلى نفى الفيزياء للزمن؟

لابد لنا أن نفرق بين مستويين من مستويات التحليل؛

فأما المستوى الأول فهو مستوى المحتوى. وأما المستوى الثانى فهو مستوى النظريات الأساس. وهو مستوى «التفسير» وجذوره. وأما المستوى الأول فهو مستوى التحليل المباشر. وهو المستوى الذى يغض فيه الصوفى البصر عن «سهم الزمن». وهو مستوى التفسير اللازمنى واللاشخصى والمنطقى لنص الوحى. وأما مستوى الاكتشاف فهو المستوى الزمنى الأول. فهل يؤسس الزمن للكون تأسيسًا نقديًا، أو يظل مظهرًا عابرًا؟ تتغير التصورات والقوانين والنظريات. ولابد من البحث وراء هذا التغير، وفى الخصائص الأساس. هل التغيير منطق أو ميتافيزيقا؟ هل الزمن «موضوعى» أو تعبير عن خلل فى ميزان النظر الإنسانى؟

يؤسس تجدد الديناميكا التقليدية - على ضوء فكرة الاهتزاز - لتعريف النظم الديناميكية المرتدة إلى الخلف، بوصفها حالات قصوى خاصة. ومن ثم لم تعد النظم المرتدة إلى الخلف تمثل الواقع الديناميكى الأشمل. وزيادة الاضطراب - الإنتروبيا غير المرتدة إلى الخلف - قد أصبحت كذلك أساس وجود الكون، كما صار اللاتناظر بين الزمان والمكان والمادة أساس الفرق بين الكون المادى والفضاء. وهكذا فقد اقتحم الزمن غير المرتد إلى الخلف قطاعات الفيزياء كلها، وفتح الباب أمام إمكانية صياغة منطق جديد يدور حول الزمن الذى عدته الفيزياء التقليدية عقبة أمام نمو المعرفة الإنسانية. فقد ظلت الفيزياء التقليدية ممزقة بين الزمن والأزل، بين الوصف الظاهرى للزمن غير المرتد إلى الخلف وأزلية القوانين العقلية أساس الوصف الظاهرى. لم يعد الزمن والعقل يتعارضان، وإن كان الأزل لم يهجر الفيزياء قط. فالأزل نفسه قد ظهر فى صورة جديدة؛ هى إمكان إعادة أزلية للبداية، وإمكان تسلسل الكون إلى غير نهاية: إنها الأزلية غير المشروطة لسهم الزمن. هل يمثل هذا التصور الزمنى للأزل خاصية من خصائص الثقافة الغربية أو صاغته الثقافات غير الغربية؟

يرجع الحس الزمنى - لا التصور الزمنى للأزل - إلى الحضارات الأولى. وكان للزمن عند القدماء المصريين بداية. وقد كان وقت ظهور الخلق للمرة الأولى. وقامت بداية الزمن على «إلغاء» الفوضى لمصلحة تشكيل الكون. وظل «نون» - مياه العالم السفلى، وهى مياه الهاوية الأولى التى خرجت منها الحياة فى البدء - خارج حدود الزمن. فهو سيد الزمن وخالقه. الزمن إذن بُعد من أبعاد العالم والكون الذى ليست له الصفة الدائمة. لكن الزمن المحدد لكل شخص قد تبلور منذ البداية، وكان يوضع بين أيدى الآلهة. وكان الزمن الشخصى خطيًا، يبدأ بالحياة وينتهى بالموت. أما الزمن الكونى، أو الزمن الصوفى الإسلامى فيما بعد، فقد كان

دائريًا. حينما يحل الملك الجديد محل الفرعون المتوفى يحافظ على النظام الملكى. أما بعد انتهاء الأزمة فإنه يعيد إقرار النظام مثلما كان، وينتصر من جديد على الفوضى، ويلعب ذلك دورًا أساسيًا فى نظام الكون؛ لأن الزمن التاريخى ليس إلا تطبيقًا على المستوى البشرى. وينتظم الزمن بالعبور الإجبارى من النهار إلى الليل، ومن الليل إلى النهار، ومن النور إلى الظلام، فضلاً عن عودة الفيضان والعام. وتمثل أعمال العبور خطرًا اسمه «الفوضى» فى الأرض، واحتباس الشمس، وتأخر القمر، وتأرجح الكون، وتصدع الأرض، وامتناع السفر فى النهر. لكن هناك ما يشبه التوازن غير المتزن تمامًا بين الفوضى والاتزان، والتأكيد على أن الفوضى أصلية فى الكون. وذلك فيما قاله آتوم الخالق - ولداه الأكبران كانا «شو» و«تفنوت»، الهواء والرطوبة - المتوفى فى حديث فى الفصل ١٧٥ من «كتاب الموتى»: «إن مصيرك ملايين الأعوام، فترة حياة ملايين الأعوام. لكنى سوف أدمر كل ما خلقته، وستعود هذه البلاد إلى حالة نون، حالة المياه، مثل حالتها الأولى». بالطبع يبقى الاهتزاز مقرونًا بالكارثة الكونية. لكن إله الخلق يدمر ثم يبنى وهكذا. ومن ثم لا يتجانس الزمن، ويزدوج، يتعارض ويتكامل. ترتبط نحح ارتباطًا وثيقًا برع إله الشمس، ومن ثم بالنهار والنور. إنه يمثل احتمال المستقبل، وعودته الدائرية وغير الدائمة وغير التامة.

أما جت فيدخل مجال أوزيرس الملك الميت والإله معًا. وينتمى إلى الليل والعالم الأسفل. يمثل جت الزمن الأكثر ثبوتًا والأكثر كمالاً. إن الزمن فى صورتيه - نحح وجت - هو الزمن غير العددى وغير الحسابى وغير المتناهى، وإن كانت له بداية، وربما كانت له نهاية. وهو يوجد لأن الكون يوجده. وهكذا فنحح وجت هما «الفترة الأزلية للزمن».

كذلك الإله فى الديانة اليهودية؛ هو الخالق ومدمر الكون فى آن. تتنبأ الفقرات الأخيرة من السفر الأخير فى الكتاب المقدس (سفر الرؤيا): «ثم رأيت سماء جديدة وأرضًا جديدة، لأن السماء الأولى والأرض الأولى مضتا». يقول الله: «أنا هو الألف والياء، البداية والنهاية، الأول والآخر». وقد كان أمونيوس السقاص - السقاص أى الحمال، وقد لقب بهذا اللقب لأنه كان «عتالاً» قبل أن يشتغل بالفلسفة - من أوائل من أسسوا للتصور الأفلاطونى المحدث للزمن، من خلال الجامعة الفلسفية القبطية المصرية فى الإسكندرية منذ ١٩٣ ميلادية. وقد كان الزمان عند أفلاطون مخلوقًا من مخلوقات النظام فى العالم لا مظهرًا من مظاهر الفوضى. يقوم على غرار الله. والله أزلى. والزمان أزلى لكن بدرجة أقل فى المعنى من أزلية الله. فكر الله فى أن يخلق نوعًا من الصورة المتحركة للسرمدية، فأسمى أفلاطون الزمن الصورة المشابهة لنموذج السرمدية السائرة تبعًا للمقدار، للسرمدية الباقية والثابتة فى الوحدة. الزمان إذن أزلى. وقد أصبح الأزل الآن زمنًا أو زمنيًا.

١٢ - وأما فى الصوفية الإسلامية فى أقصى صورها تقدمًا، فهى ترى أن تحقيق «كان» فى القول النبوى السالف الذكر أنه حرف وجودى لا فعل يطلب الزمان. ولهذا سماها بعض النحاة، هى وأخواتها، حروفًا تعمل عمل الأفعال. وهى عند سيبويه، حرف وجودى.

١٣ - الكون، صوفيًا، هو الاتصال بالوجود، حضور اتحاد ووحدة. والسفر إلى الله لا يقتضى أن نخرج من الوجود ومن نفوسنا؛ وإنما يقتضى - على العكس - أن ندخل فى الوجود وفى نفوسنا. إنما إذا لم تعرفوا أنفسكم، إذاك تكونون فى عرى. والهدف الأخير الذى يسعى إليه الغنوصى هو أن يتماهى مع. والمهم هنا هو حركة التماهى معه، والطريق التى تؤدى إلى ذلك.

هناك فى حال الغنوص عودة إلى أصل الخلق. وهى عودة تفترض مغايرة الخلق للحق، وتماهيه معه فى آن. الحق، بعبارة ثانية، يبقى ذاته، فيما يتجلى عبر مخلوقاته، وفيما تعود مخلوقاته إليه. وما هو خفى عليك ينكشف لك. فما من شيء خفى إلا وينكشف. وهو التوكيد على أن فى الوجود جانبًا باطنيًا، لا مرئيًا، مجهولاً، وأن معرفته لا تتم بالطرق المنطقية أو النقلية، وأن الإنسان،من دونه، ومن دون محاولة الوصول إليه، كائن ناقص الوجود والمعرفة، وأن الطرق إليه خاصة وشخصية، وأننا نجد، استنادًا إلى ذلك، قرابات وتآلفات بين الاتجاهات جميعها التى تحاول أن تستشرف هذا التواصل الحى مع الأشياء والكون. ويتجلى أن الإنسان ظامئ أبدًا إلى أن يجسد. إذا نتجت الروح بسبب الجسد، فذلك معجزة. يتجسد الروح. لا أن يفصل وينفصل. ظامئ إلى الوحدة لا إلى التجريد. وهو يدخل نطاق الحقيقة عندما يجعل الاثنين واحدًا، والباطن ظاهرًا، ومن ثم فالله، كما أسلفنا من قبل، فى التصور الصوفى السوريالى الأدونيسى، ليس الواحد، إلا لأنه الكثير: ظاهر باطن وأعلى وأسفل. وعندما يجد نفسه منقسمًا، يمتلئ ظلمات.

١٤ - الكون إذن هو الوجود. وأما الوجود، صوفيًا، فهو بعد الارتقاء عن الوجد. وإذا وجد الصوفى قلبه فقد ربه. وفى هذا المعنى يروى القشيرى قول الشاعر:

«وجودى أن أغيب عن الوجود .·. بما يبدو علىّ من الشهود».

فالوجود يوجب استهلاك الإنسان، فهو كمن غرق فى البحر. الوجود خمود، وصاحب الوجود له صحو ومحو. وهاتان الحالتان متعاقبتان عليه دائمًا.

الكون إذن غير مقيد بالزمان. الزمان غائب. فالعارف لا يعترف بالزمان كإطار للحوادث، ولا كديمومة للحالات الشعورية، ديمومة متصلة

لا تقبل التراجع ولا التقدم، بل الزمان يبدو وكأنه مكان يمكن أن يسافر فيه، وفى أى اتجاه شاء، إلى الأمام أو إلى الوراء. ويمكن أن يحضر فيه ويغيب. ونادرًا ما يستعمل الصوفى لفظ الزمان، بل هو يؤثر لفظة الوقت. وقد أسمى أدونيس ديوانه «وقت بين الرماد والورد» (١٩٧٠)، كما أسمى سيرته الشعرية الثقافية «ها أنت أيها الوقت» (١٩٩٣)، من دون أن يستعمل لفظة الزمان. والوقت فى الاصطلاح الصوفى هو «ما هو غالب على العبد»، وهو «حالك فى زمان الحال لا تعلق له بالماضى ولا بالمستقبل». ويقوم التصور الصوفى على مكونين: وأما المكون الأول فهو القطيعة مع الماضى كما مع المستقبل، والاستغراق فى الحال الذى يسيطر على خط الزمان، ويلخص التعاقب الزمنى فى لحظة واحدة بلا نهاية ولا بداية. و «الوقت» بهذا المعنى ينفى - كما أسلفنا من قبل - الزمان الطبيعى، كما ينفى زمان النفس الإنسانية. وأما المكون الثانى فهو فقد الاختيار والاعتراف بنوع من الجبر، يفقد معه المريد القدرة على السيطرة على أفعاله. الوقت إذن زمان منكسر مقطع؛ بسبب ما يناله العارف من كشف يقطع علاقته مع العالم الخارجى، وبسبب مجاهدة العارف من أجل تحقيق القطيعة مع الخارج. أما التاريخ فهو بالنسبة إلى العارف تاريخ مضاعف تسيطر عليه الأسطورة. وهكذا، فإذا كان الزمان اليونانى دائريًا، وإذا كان الزمان المسيحى متصلاً، فإن الزمان العرفانى منكسر ومتقطع. يخترق العارف جميع الحجب والحواجز الأرضية والسماوية، السابقة والقائمة والقادمة. فالزمان ليس حقيقيًا وليس له وجود مستقل، بل هو أمر متوهم لا حقيقة له، بمعنى أن الخيال يتصرف فيه كما يشاء، ويفصله حسب المتزمن.

وفى «وقت بين الرماد والورد» يستبدل الشاعر الدهر بالزمان، كما يقطع الأبدية فيما هو يكسر الوقت:

«انظر الآن كيف انتهيت ولم تنته المهزله

مت كالآخرين

مثلما ينشج الدهر فى رئة السالفين

مثلما يكسر الغيم أبوابه القزحيه

مثلما يفرق الماء فى الرمل أو تقطع الأبديه

عنق القُبرَّه

كنت كالآخرين، انتهيت ولم تنته المهزله

كنت كالآخرين - ارفض الآخرين».

(«وقت بين الرماد والورد»، بيروت، منشورات مواقف، ١٩٧٠، ط١، ١٧)

غير أنه يؤكد على المحو الصوفى لبعد الماضى، ثم يمحو هذا المحو فى آن واحد:

«سقط الماضى ولم يسقط (لماذا يسقط الماضى ولا يسقط؟)

دال قامة يكسرها الحزن (لماذا يسقط الماضى ولا يسقط؟)

قاف قاب قوسين وأدنى

أطلب الماء ويعطينى رملاً

أطلب الشمس ويعطينى كهفًا

سيد أنت؟ ستبقى

سيدًا. عبد؟ ستبقى

هكذا يؤثر، يعطينى كهفًا وأنا أطلب شمسًا، فلماذا سقط الماضى ولم يسقط؟ لماذا هذه الأرض التى تتسل أيامًا كئيبة هذه الأرض الرتيبه».

(«وقت بين الرماد والورد»، ديوان سبق ذكره، ص ٢٢)

كذلك وإن كان الوقت ليس التسلسل الزمنى، فإنه لا يخلو من مكون التحول:

«شجر يثمر التحول والهجرة

فى الضوء جالس فى فلسطين وأغصانه نوافذ / أصفينا

لأفراحه قرأنا معه نجمة الأساطير / جند وقضاة يدحرجون عظامًا ورؤوسًا، وراقدون كما يرقد حلم يهجرون يجرون

إلى التيه.../»

(«وقت بين الرماد والورد»، ديوان سبق ذكره، ص ٢٤)

وهو يستعمل لفظة الزمان فى ديوان «الوقت» بصيغة السلب:

«فى الزمن القاتل شخص رمى تاريخه للنار، غطى مدى وجوهنا بحمرة الخجل

. . . . . ومات

لن تعرف حرية مادامت الدولة موجودة/»

(«وقت بين الرماد والورد»، ديوان سبق ذكره، ص ٢٦)

فالزمان هو القيد، والوقت هو الحرية التى تخلخل قيد الزمان:

«هذا أنا: لا، لست من عصر الأفول

أنا ساعة الهتك العظيم أتت وخلخلة العقول

هذا أنا - عبرت سحابة

حبلى بزوبعة الجنون

والتيه يمرق تحت نافذتى، يقول الآخرون

«يرعى قطيع جفونه

يصل الغرابة بالغرابه»

هل أنا أصل الغرابة بالغرابه»

(«وقت بين الرماد والورد»، ديوان سبق ذكره، ص ٢٩)

كما أن التاريخ يبقع العصر:

«أرخت: فوق المئذنة

قمر يسوس الاحصنه

وينام بين يدى تميمه

وذكرت: بقّمت الهزيمة

جسد العصور

وهران مثل الكاظمية

ودمشق بيروت العجوز

صحراء تزدرد الفصول، دم تعفن ـ لم تعد نار الرموز

تلد المدائن والفضاء، ذكرت لم تكن البقيه

إلا دما هرما يموت يموت بقعت الهزيمه

جسد العصور.»

(«وقت بين الرماد والورد»، ديوان سبق ذكره، ص ٣٠)

وهكذا يشرف الوقت أن يصبح خارج التاريخ، خارج الزمان، خارج نفسه:

«حيث وقف على طرف العمل، وضع الكتاب كالشامة
على جبينه ورسم جوقة من الملائكة على شفتيه وأذنيه، أخذ
يغرز أصابعه وأسنانه فى قصعة الكلام طالت أذناه وسقط
شعره وتحوّل، وكان الوقت يشرف أن يصبح خارج الوقت
وما يسمونه الوطن يجلس على حافة الزمن يكاد أن يسقط،
«كيف يمكن إمساكه؟» سأل رجل مقيًّد وشبه ملحوم لم
يجئه الجواب لكن جاءه قيد آخر، وأخذ حشد كمسحوق الرمل
يفرز مسافة بحجم لام ميم ألف أو بحجم ص ع ى هـ ك ويسير
فيها ينسج رايات وبسطا وشوارع وقبابا ويبنى جسرًا يعبر
عليه من الآخرة إلى الأولى...»

(«وقت بين الرماد والورد»، ديوان سبق ذكره، ص ٣٢)

ومن ثم فالوقت هو وقت الخلق والإبداع فيما وراء التاريخ والزمان:

«يأتى وقت بين الرماد والورد
ينطفئ فيه كل شىء
يبدأ فيه كل شىء

... وأغنى فجيعتى، لم أعد ألمح نفسى إلا على طرف التاريخ فى
شفرة/ سأبدأ، لكن أين؟ من أين؟ كيف أوضح نفسى وبأى
اللغات؟ هذى التى أرضع منها تخوننى/ سأزكيها وأحيا على
شفير زمان مات، أمشى على شفير زمان لم يجئ
غير أننى لست وحدى»

(«وقت بين الرماد والورد»، ديوان سبق ذكره، ص ٣٤ ـ ٣٥)

وهنا يبدو الوقت وكأنه بين محوين؛ بين الزمان الذى مات، والزمان الذى لم يجئ. فمحاه وأثبته ثم محاه، مثل الآن الذى هو الوجود الدائم بين الزمانين: بين الزمان الماضى «.... ها غزال التاريخ يفتح أحشائى/ نهر العبيد يهدر لم يبق نبى إلا تصعلك لم يبق إله/» («وقت بين الرماد والورد»، ديوان سبق ذكره، ص ٣٦) وهو نفى، عدم، محو، وبين الزمان المستقبل وهو عدم محض:

نجىء نكتشف الخبز/ اكتشفنا

ضوءًا يقود إلى الأرض اكتشفنا شمسًا تجىء من القبضة، هاتوا فؤوسكم

نحمل الله كشيخ يموت، نفتح للشمس طريقًا غير المآذن للطفل

كتابًا غير الملائك للحالم، عينا غير المدينة والكوفة/ هاتوا

فؤوسكم

لست وحدى....»

(«وقت بين الرماد والورد»، ديوان سبق ذكره، ص ٣٦)

وهكذا يحتضن الوقت الرماد والورد معًا، الماضى والمستقبل معًا، الأصول والفصول معًا، ويتجاوزهما جميعًا إلى الهتك وخلخلة العقول:

«خرجوا من الكتب العتيقة حيث تهترئ الأصول

وأتوا كما تأتى الفصول

حضن الرماد نقيضه

مشت الحقول إلى الحقول:

لا، ليس من عصر الأُفول

هو ساعة الهتك العظيم أتت وخلخلة العقول».

(«وقت بين الرماد والورد»، ديوان سبق ذكره، ص ٣٧)

وفيما هو يحتضن الرماد والورد معًا، يبدو الوقت وكأنه أميل إلى الرماد منه إلى الورد، حيث يظهر فى هيئة «لغم الحضارة»:

«قادر أن أغير: لغم الحضارة - هذا هو اسمى

(لافتة)»

(«وقت بين الرماد والورد»، ديوان سبق ذكره، ص ٤٣)

الوقت الحزين رمادى؛ لأن الكون - كما أسلفنا من قبل - أو الوجود غائب عن نفسه:

«سنقول البساطة: فى الكون شىء يسمى الحضور وشىء

يسمى الغياب. نقول الحقيقة:

نحن الغياب

لم تلدنا سماء لم يلدنا تراب

إننا زيد يتبخر من نهر الكلمات

صدأ فى السماء وأفلاكها صدأ فى الحياة!»

(«وقت بين الرماد والورد»، ديوان سبق ذكره، ص ٤٧)

فالأمة العربية تحمل قيد الزمان من دون أن تفتح باب الوقت - الحرية:

«نحمل الأزمنه

مازجين الحصى بالنجوم

سائقين الغيوم

كقطيع من الأحصنه»

(«وقت بين الرماد والورد»، ديوان سبق ذكره، ص ٤٩)

انتهى الزمان القديم. وابتدأ الوقت مدارات. والوقت هو تفجير للزمان من داخل.

١٥ . الكون الأدونيسى بلا نظام محكم

وأما الكون عند أدونيس فهو الكينونة، بل هو مجال تنمية أو انفجار جوهر موجود سلفًا فى الفرد. والوجود هو محصلة جهود متراكمة يبذلها جوهر ممكن. وتضع القوة نفسها فى الوجود وإن تعارضت خارجية القوة وداخلية الإرادة. كل شىء إرادة، أو فى عمق كل شىء هناك ذات. هناك قوة وجود وقوة عمياء فى الوجود. كل شىء إرادة ولا شىء سوى الإرادة نفسها هى، إنها إرادة الحياة.

والمشكلة هى الظاهر والباطن. والشىء ذاته هو نقطة الانطلاق. الظاهر واحد. إنه الجسد الذى يأتينا من الداخل والخارج. أنتج الشىء فى ذاته لكن الشىء فى ذاته هو الجسد فى الجسد، وذلك على النحو التالى: الألم واللذة هما الرغبة وهما الوجود. هما اتصال سرى. وقد احتلت الرغبة المكان الأكبر الذى يحتله الشىء فى ذاته. وذلك على النحو التالى:

الإرادة هى إرادة الحياة. إرادة الاستمرار فى الحياة. إرادة الاستمرار فى الرغبة.

الإرادة هى الشىء فى ذاته، الحياة السابقة على الزمان والمكان. والسؤال إذن هو: كيف إذن يعود الفرد إلى الله فى غير الزمان والمكان؟

الإرادة قبل التفرد هى واحدة وحيدة لا مثيل لها فى الحياة. هى إرادة وحيدة ممزقة. تظل إرادة الحياة ثرية، لكنها تدفع ثمنًا باهظًا.

إن الشاعر ينتقد العقلانية والنظام الدينى على حد سواء. ينتقد الحركة نحو اتجاه، نحو نقطة وصول، نحو نقطة توقف للحركة. وما يميز المتعة هو إرادة الدائرة. والوعى يقطع نفسه بماضيه لكى يعود دومًا إلى ذاته. والمتعة هى الإرادة الذاتية الخالدة. وجُرح الحياة هو إعادة صياغة للقطيعة بين ما هو قائم وما هو غائب، بين الأصيل والدخيل، بين الجوهر والمظهر. وأفق الفكر هو أفق القطيعة والانفصال بين الظن والعلم، الزمن والخلود. هى فكرة إلزامية، موضوع إرادة، لا موضوع واقع أو وقائعى. فالزمن لا يقبل أن يكون موضع معرفة. هذا هو درس القرن العشرين، والاختلاف بينه وبين القرون الفلسفية السابقة.

لا يسخر الشاعر من وهم الوجود، ومن الفلسفة التى تبحث فى الأشياء المشاركة فى الوجود، لأن الوجود، إن كان يعنى الثبات، والكون وإن كان يعنى الثبات، فإن الشاعر ينتقد صنم الفلاسفة الأكبر: العقل. فطبع الفلاسفة - على وجه العموم - يميل بهم بعيدًا عن الحس التاريخى. وهم يكرهون فكرة الصيرورة، وينزعون «النزوع المصرى»، من منطلق أنهم يحنِّطون الأشياء والكلمات. وكل ما مارسوه يتلخص فى تحنيط الأفكار: الموجود موجود وما يصير يصير. ليس فى إمكان الوجود أن يصير، وليس فى إمكان الصيرورة أن تكون. وهم يعتقدون - كلهم - اعتقادًا يائسًا بالوجود. سيظل هيراقليطس على حق دائم أمام ثبات الوجود. ينتقد إذن الفكرة التى تقول بأن الوجود لا يمكن أن يكون قد كان. قد صار إلى حال أخرى. فالتراث الفلسفى - على مدار تاريخه - لا يتصور الوجود إلا على نحو الإنتاج الذاتى أو التعليل الذاتى، مع أن هناك دومًا متناقضات،

وتفاوتًا يُجبر الوجود على الخطأ. ومن الوهم أن نعتقد أن الوجود ينتج ذاته؛ لأن هذا التصور السببى للوجود ينبع من تصور معين للذات.

ويُثير السؤال الأنطولوچى حول الموجودات؛ لأنه يرى ضروريًا أن يفسِّر صلة الموجودات «بيوجد»، بظهور الموجودات وتجليها. لكن قال إن الوجود والزمن مفردتان لا تقبلان البرهان، ولا يمكن أن نحد الوجود من دون أن ننتج «الدور». فهو ـ أى الوجود ـ شرط تحديد الكلمات والأشياء جميعها. فحد الوجود يفترض سلفًا حده. كذلك الزمن ـ يمثل مفردة بدائية، مبدئية، لا تقبل الحد أو التحديد. إن الخطاب فى ذاته واضح، لكن تأسيس الخطاب على الزمن غامض تمامًا. وتقوم إشكالية أدونيس على استعادة هاتين المقولتين: الوقت والوجود. وقد كان الوجود ـ فى التراث الفلسفى السابق ـ مضادًا للزمن، ونقيضًا للزمن، أو مجاوزًا للزمن.

مَثَّل تصور تاريخية الكون المقولة الإبستمولوچية المركزية، أو اللحظة الأساسية من لحظات الخطاب العلمى فى القرن الحادى والعشرين، وذلك بوصفه ـ بوصف هذا التصور ـ تفصيلاً لانعدام اليقين العام. تخلو الطبيعة والعقل معًا من الثبات، ومن الكينونة الخاصة، ولا يمكن أن ننظر إليهما إلا من خلال تصور الصيرورة. فليس هناك شىء ندركه أو يجب أن ندركه فهما. ويشدد الشاعر على هذه الأولية بقوله فى مطلع قصيدة «الزمان الصغير» المهداة إلى هشام شرابى فى «أغانى مهيار الدمشقى»:

«السراب المُرَائى لنا والنهار الضرير
ولنا جُثّة الدليل،
نحن جيل السفينة
نحن أبناء هذا الزمان الصغير».

و «الزمان الصغير»، أو «الزمان الإنسانى» يؤكد أن الطبيعة تخضع لحتميات غير القوانين المتكررة إلى الأبد. واستعمال القوانين المكررة فى العلم يستجيب - واقع الأمر - إلى الحد الأدنى من حدود الروح العلمى. أما العقل والطبيعة، فيذوبان ذوبانًا تلقائيًا فى هويتهما. فهما ليسا إلا فى الصيرورة وبها؛ لذلك تخترع الطبيعة وتبتكر الجديد. لا شىء يرتد إلى الخلف. الزمن لا يستنفده التصور الرياضى، والزمن المطلق، أو التصوير التجريدى الذى سبق أن صاغه علماء الآلية التقليدية.

وهكذا فقد أصبحت الصيرورة هى المحور الحقيقى والمركزى للعلم الراهن. لكن لا يجب أن نفهم هذا التحول فهمًا عاديًا، تقليديًا، تأبيديًا. فمقولة الصيرورة تشير إلى العملية الجدلية التى تنتج محددات نطاق الطبيعة. لذلك يفصلها الشاعر بعبارة «الزمان الصغير»، أو «الزمان الإنسانى» «الإنسانى جدًا». فالصيرورة و «الزمان الصغير» تعبيران يشيران إلى صيغة عملية من صيغ الحتمية، التى هى بداخلها غير زمنية. فانتقال أو توسط أو تعميم «الزمان الإنسانى»، الذى هو إحدى علامات شعر أدونيس الدالة، يعيد التأكيد، أو يعيد صياغة لا زمنية ما من الزمنيات الحتمية الدينية الثابتة.

فهو تحت عنوان «أبحث عن معنى»، فى «أغانى مهيار الدمشقى» يبحث عن يقين جديد:

«أبحث عن نفسى فى قوة
تقول لى أن أهدم الدنيا
تقول لى أن أبنى الدنيا:
أبحث فى نفسى، فى صبوتى
عن الغد الأجمل والأغنى

أبحث عن معنى

أنظم فيه الأرض والله».

ألا يقوم «الزمان الصغير» - إذن - على قوانين ومبادئ جديدة؟ بديلة؟ من نوع آخر؟ هل يخرج «الزمان الصغير» من الحتمية الدينية أو العلمية تمامًا؟ من الواضح تمامًا أن شعر أدونيس لا يخرج على الحتمية الدينية - العلمية خروجًا مطلقًا؛ إنما هو يوجه الطبيعة والكون العالم إلى معنى ونظام جديدين.

وكما سبق أن قلت، فإن مقولة الصيرورة تنتج وتصوغ المحور الذى تدور حوله الطبيعة والكون والعالم. بعبارة أخرى، لغة الكون التى يرويها الشاعر هى لغة الزمان الصغير أو الزمان الإنسانى. فالصيرورة، أو الزمان الصغير، هى الصيغة التى يتجاوز بها التجريدية المبدئية إلى التحديد الذاتى والتخارج الذاتى، متوسلاً فى ذلك باللانظام: نظام الهدم والبناء معًا. فقد كان المرء قد تصور - إلى الآن - أن الهدم والبناء هما هدم أكثر منهما بناء، إنما الآن هدمًا ديناميًا، خلاقًا، تجديدًا، بناءً. فى الهدم تعود الطبيعة إلى نفسها، وتتجلى فى صورة نظام جديد، فى شكل جديد. باختصار: فى «معنى جديد».

والصيرورة هى - فى الوقت نفسه - المقولة المركزية الحقيقية والبناء الجوهرى للفعل الشعرى نفسه. فالقصيدة الأدونيسية «شبكية» - بمعنى أنها لا تقف عند شكل بعينه. وليس هناك شكل - حتى ولو كان اسمه «قصيدة النثر» نفسها - يسبق البناء. فالإبداع، أو الإبداعية وحدها هى التى تمنح الشعر قيمة ومعنى، سواء أكان الشعر موزونًا أم حرًا.

وفى الوصف التقليدى للعالم المعتاد، لا يلعب الوقت دورًا خاصًا. فمعادلات الوحى - المستقبل والماضى - لا تفرق بين أبعاد الزمان: الماضى

والحاضر والمستقبل. أما الشاعر المتحول، فيُدخل التاريخ فى العالم. وبدل العالم المتكرر، أى الذى يخلو من تاريخ، يضع الشاعر كونًا يتطور. وعلى أساس الصيرورة يفرق بين الماضى والمستقبل، اللذين كانا مخلوطين فى النص الأول ـ نص الوحى. وعمل السلب أو العمل السالب ـ فى هذا الشكل الجديد ـ يقيم جدلية بين المستقبل والماضى، وتصبح العلاقة بينهما علاقة «انقطاع نسبى».

وهذا التصور للاختلاف بين الماضى والحاضر يظل أحادى الجانب، ويذوب الاختلاف ـ عبر مراحل ـ فى الانتقال إلى معنى جديد لحظة بلوغ النظام حالة الاستقرار، ولحظة القضاء على الإمكانات والإمكانيات والطاقات جميعها. وفى الصيرورة كصيرورة، أى قبل إنتاج أحد أبعاد الزمن الثلاثة، لا يوجد أى أثر ثابت. وليس المقصود إذن أن نعيد بناء الاختلاف الأنطولوچى فى صورة غير مباشرة. فالصيرورة لا تمنح مضمونًا للمستقبل أو الماضى فى صورة مواقع ـ مواضع موضوعات؛ إنما تمنح الصيرورة مضمونًا حقيقيًا للحركة، التى تعيد اختلاف المستقبل والماضى من جديد: الصيرورة هى محتوى الحركة من المستقبل إلى الماضى. ويبدو هذا الاختلاف الوليد غنيًا وملموسًا أكثر من أشكال الصيرورة السابقة: الحركة من الماضى إلى المستقبل دون الحاضر.

لكن هذا الاختلاف بين المستقبل والماضى يقع فيما وراء نطاق الطبيعة. فمن خلال الصيرورة تبدأ «الجدلية الشاملة» أن تتشكل. ويبدو هذا الاختلاف أو هذه الثنائية أنها تشكل سلفًا، وفيما وراء جدليات الطبيعة المعهودة، عملية بلورة التفكير المتعدد فى عديد من أشكال المستقبل المتعدد.

واستحضار الصيرورة يمنع أى تفسير جوهرى لعملية الطبيعة التاريخية. وتفرض هذه المقولة الأساسية ـ مقولة الصيرورة ـ استبعاد

العلاقة للعناصر التى تشكلها. فمن أرسطو إلى آينشتين نظر العلماء والمفكرون إلى الزمن نظرة أنطولوچية وجوهرية: الزمن كائن بين الكائنات: الزمن جوهر من بين جواهر الكائن. أما فى إطار الخطاب الأدونيسى، فالعملية الجدلية هى العملية التى تسود الطبيعة والكون والعالم. كما تسود صياغة التصورات نفسها، وذلك تبعًا لضرورتها الخاصة. وقد جاء من كل جانب الآن التأكيد على واقع الزمن على المستويات كلها: مستوى الجزيئيات الذرية، مستوى علم الكون، مستوى علم الفيزياء... انشق تاريخ الكون فى كل فصل من فصوله، من مختلف مناهج الفيزياء والكيمياء والأحياء والفلك، وغيرها من العلوم الدقيقة: «كانت فكرة تاريخ الكون غريبة على رجل العلم فى القرون الماضية. وكان يعتبر أن قوانين الطبيعة الثابتة هى التى تحكم تحركات المادة فى حاضر خالد، وتفسر التفسيرات التى نراها على مستوى حياتنا اليومية - الميلاد والحياة والموت - فى إطار مجموعة متعددة من التفاعلات النووية البسيطة لا تختلف إطلاقًا. فليس للمادة تاريخ»(٢).

فهو يذكرنا دومًا بالطابع المركب للصيرورة وصعوبة فهمها. فهو لا يكتب شعرًا بالأدوات المطروحة فى سوق المعانى. يتضاد الشاعر مع الفكر التقليدى، ويبتكر الشعر الأونيسى. فهى مادة تصل الفصل الذى تقيمه السلطة بين الأشياء والكلمات. وهذا الوصل هو جزء لا يتجزأ من الطابع الملموس لخطاب أدونيس. وهذا الطابع العينى، مع رمزيته وتجريديته، ينطوى على دلالتين: فهو يشير إلى المجاز الذهنى النسبى الذى يكتبه أدونيس. لذلك لابد أن نفرق بين المجاز الذهنى والتجريد والتنظير والمثالية. والتمثل السائد لشعر أدونيس تعترضه صعوبات عدة ناتجة من الحذر المشروع الذى يلتزم به معظم النقاد والشعراء العرب والمصريين، بل هناك مقاومة أيديولوچية ضمنية أحيانًا، وصريحة أحيانًا أخرى للنتائج

الشعرية والنقدية الكبرى، التى قد نستخلصها من فروض أدونيس. إلا أن العلم يتجه نحو وصف للعالم لايقبل الارتداد إلى الخلف، أى نحو وصف زمنى للعالم. وهذا الرفض للارتداد إلى الخلف يمثل أحد طموحات المشروع العلمى الجديد الأساسية. فرفض الحنين إلى الحتمية السابقة ليس محورًا جديدًا تمام الجدة فى تاريخ الفكر والشعر؛ إنما أدونيس يمنحه فى سياق الشعر العربى والفكر العربى الحديث بعدًا جذريًا وفريدًا: بُعد الوقت الصوفى العرفانى.

وأما الدلالة الثانية فهى الدلالة الأدونيسية المحدودة أو المحددة. وهى أن الطابع العينى يعنى الاقتراب من الشرط الإنسانى: لذلك تحدث عن مولد «عهد جديد»، يربط فيه الشعر والإنسان بالأرض. يقول تحت عنوان «ليس نجمًا» فى «أغانى مهيار الدمشقى»:

ليس نجمًا ليس إيحاءَ نبى
ليس وجها خاشعًا للقمر -
هو ذا يأتى كرمح وثنى
غازيًا أرض الحروف
نازفًا - يرفع للشمس نزيفه:
هو ذا يلبس عُرى الحجَرِ
ويصلى للكهوف:
هو ذا يحتضنُ الأرض الخفيفه».

وهذه الدلالة الأرضية هى واحدة من أهم الدلالات التى يحرص عليها صاحب «أغانى مهيار الدمشقى». فمع مجازه الذهنى،هو شديد الارتباط بالبعد الأرضى فى تكوين الكون والإنسان. ومع عينية شعره الجسدية

والجنسية، بكل ما ينطوى عليه من إيحاءات اللذة والاستمتاع، فهى جسدانية «لغوية» رمزية: يتقدم المجاز الشعرى من المجرد إلى العينى ومن العينى، إلى المجرد.

وقد تبدو هذه العبارة نفسها مجرّدة. وتراكم تجريدية مزدوجة مما قد يعقّد الأمور، بل قد يوحى بأنه لعب لغوى. ولكى نجتنب هذه المخاطر؛ يحاور أدونيس الثابت السائد على أرضه بعامة، وفى «كتاب التحولات» بخاصة، حيث إن «أغانى مهيار الدمشقى» تقتبس الكثير من تاريخ الفكر الغربى: هولديرلين، أورفيوس، أوديس، نيتشه، العهد القديم، العهد الجديد، رينيه ماريا ريلكه، بودلير... كما يقتبس بالقدر نفسه من: أبى نواس، بشار، الحلاج، عمر بن الخطاب.. لكن لابد أن لا نخلط الثابت والمتحول. ومن هنا الحركة المزدوجة فى شعره: تعيينى المتحول فى قلب الثقافة السائدة («الموت المعاد» فى «مهيار» على سبيل المثال لا الحصر)، و «تفريق بين المتحول - أبى نواس، بشار، الحلاج - وبين الثابت: يقول الشاعر فى «مرثية أبى نواس»، فى «أغانى مهيار الدمشقى»:

تائهٌ والنهار حولك دهرٌ من الدِّمن

شاعر كيف يشرئبُّ

على وجهك الزمن

عارفٌ أننى وراءك فى موكب الحجَرْ

خلف تاريخنا المواتْ

أنا والشعر والمطر

ريشتى ناهدُ الجوارى وأوراقى الحياة».

و «أغانى مهيار الدمشقى» تمدنا بقدر من التعقيد؛ لأنها تقتحم

فضاءات لن تطورها العملية الشعرية، إلا فيما بعد هذا الديوان الافتتاحى. حقًا لقد لاحظنا أن الشعر الحر بعيد عن التوازن - يظهر إمكانات وإمكانيات وطاقات لا يمكن أن نراها فى إطار التوازن. وهذا لا يثير الدهشة؛ لأن معادلات التطور البعيدة عن التوازن تصبح غير خطية: أما بالقرب من التوازن، فيستطيع الشاعر أن يخطط: ليس هناك سوى الحلول التى سبق أن قعَّدها الخليل بن أحمد. أما بعيدًا عن التوازن الوزنى، فتوجد حلول عدة، وإمكانات عدة لا يمكن أن يراها الشاعر وهو مُقيَّد بالنسق الخليلى وحده دون غيره من الأنساق.

وموضوع هذه الأغانى الافتتاحية، التى سبقتها «قصائد أولى»، و«أوراق فى الرياح»، هو استعراض عجز الثقافة السائدة عن تصوير الصيرورة فى عينيتها. تحت عنوان «الأيام» يقول فى «أغانى مهيار الدمشقى»:

«تعبت عيناه من الأيام

تعبت عيناه بلا أيام

هل يثقب جدران الأيام

يبحث عن يوم آخر.

أهنا أهنالك يوم آخرٌ».

هذا هو السؤال الذى يثيره الشاعر. وفى حالة الإجابة السلبية - أى فى حالة انعدام اليوم الآخر - يكون افتراض التاريخ - تلك العملية التى بلا أصل أو هدف - أمرًا محالاً.

والمثال البارز على الخلط العام، هو الثقافة التى لا تفرق بين أبعاد الزمان: المستقبل، الحاضر، الماضى، وتجعل الوحى حاضرًا أبدًا، من دون تمييز.

ويستعيد أدونيس هيراقليطس ضد برمنيدس. ومحور هذه الاستعادة غاية فى الأهمية: تتعارض الصيرورة الهراقليطيسية - وما تنطوى عليه من معارضة لحركة نفى مبدأ الهوية - مع الأنطولوچيا الجوهرية. لذلك قدمت الهيراقليطيسية - أول مرة - الفكرة الفلسفية فى صورتها الجدلية. وأظهر هيراقليطس ما عجز عن التفكير فيه، أو التأكيد البرمنيدسى على الوجود.

والتأكيد على الكون - الوجود ينطوى - ضمنيًا - على الحركة المزدوجة للنظام والفوضى، للهدم والبناء، للثابت والمتحول، للتوازن والاهتزاز، وهى الحركة التى تفصل بنية سهم «الزمان الصغير»: ولذلك يكتب الشاعر لسيزيف قائلا فى «أغانى مهيار الدمشقى»، (وهى مهداة إلى حليم بركات):

أقسمت أن أكتب فوق الماء

أقسمت أن أحمل مع سيزيف

صخرته الصماء.

أقسمت أن أظل مع سيزيف

أخضع للحُمَّى وللشرار

أبحث فى المحاجر الضريره

عن ريشة أخيره

تكتب للعشب وللخريف

قصيدة الغبارْ.

أقسمت أن أعيش مع سيزيف.»

تمثل أسطورة سيزيف تلك الحركة غير المنتهية بين النظام واللانظام،

بين النظام والفوضى، بين الهدم والبناء المستمرين، كما تمثل الفكرة المسيحية عن الخلق والبوذية، الوحدة نفسها بين الثابت والمتحول الدائمين: وتصوغ أسطورة سيزيف والمسيحية والبوذية الفكرة بأسلوب الشاعر نفسه لا بأسلوب الفيلسوف: الثنائية - ثنائية الهدم والبناء - تمثل حقيقة سبق أن كانت. ونص الإسلام نفسه سبق أن قال إنه يحتوى فى حاضره وحاضرنا المستقبل والماضى على السواء. فهو صالح لكل زمان ومكان ومن ثم فهو يُنحى جانبًا الزمان: الماضى والحاضر والمستقبل، كلها أبعاد موجودة سلفًا فى «اللوح المحفوظ»: فى الماضى. ويعبر الثابت عن سيطرة الأبد على الزمان بطريقة أخرى: بمغامرة تطبيق نماذج فكرية ودينية واجتماعية واقتصادية على محتويات تاريخية مغايرة. إنه الميل الطبيعى إلى الوعى العام والرأى العام، وهو الميل الذى يثير ثنائية أساسية: إما أن العالم بداية فى الزمان وحد فى المكان، ومن ثم فلابد - فى حالة غيبة البداية الزمنية - من الإقرار بأن اللحظة الراهنة قد سبقتها سلسلة لا متناهية من الظواهر قد ظهرت الآن. لكن من المحال أن تنتهى سلسلة لا متناهية فى لحظة معلومة، وكذلك إذا كان المكان غير متناه.

وهكذا تبحث الموضوعات عن حد أولى غير مشروط. وتتوقف على هذا الحد الأولى غير المشروط سلسلة تامة من الشروط. أما نقائض الموضوعات والظواهر، فهى أن سلسلة الشروط تصوغ شمولا غير مشروط. وفى الحالة الأولى يتناهى العالم. وفى الحال الثانية لا يتناهى العالم أبدًا.

فالكون الأدونيسى بلا بداية ولا نهاية: لا يملك منهاجًا إنما يبحث:

«أبحث عن شمس تقيم فى العيون، عن عيون

ترى الضوء كل الضوء. ابحث عن جذع شجرة
يصيب جسدًا . أبحث عما يُعطى للكلمة عضوًا جنسيًا
وعما يعلم الظل أن يبقى جلدًا للأرض وعما
يثقب السماء. («الزمان الصغير» فى «أغانى مهيار»)

لاشك أن الشاعر قد يبدو شاكًا. لا يريد أن يخرج من النقائض. «فالجنة نقيضى» كما يقول. فإنها تورطه فى تناقضات لا مخرج له منها. ويلد نقائض لا يملك حلها، فيشتاق إلى الشك: يبحث عما يمد التخوم المتموجة، التخوم التى لا ترى بين البحر والصخر، بين السحاب والرمل، بين الليل والنهار، بين اليقين والشك، بين المطلق والنسبى، بين الواحد والكثير، دون جدوى. هو يبحث دون أن يجد:

«أبحث عما يوحِّد نبراتنا . الله وأنا، الشيطان
وأنا، العالم أنا . وعَمَّا يزرع بيننا الفتنة
آه، أيها البحث يا وعائى».
(«الزمان الصغير»» فى «أغانى مهيار»)

فقط المقولة الديناميكية . مقولة المتحول . هى تؤسس لنحو ما . وإذا كان الهدم والبناء بلا صيرورة فى أساسهما؛ فإنهما يتحولان إلى هدم وبناء مجردين. لكن هذا النحو، وتلك العملية نؤصلهما . هنا . فى صورة مركزة ومكثفة. أما مجموع أعمال أدونيس الشعرية والنقدية، التى أشرنا إليها من قبل فى الفصل الثالث من الباب الأول عن «النتاج الشعرى والنقدى»، فقد نشأ فى ولادة متدرجة . منذ نهاية الحرب العالمية الثانية . فى صورة الوقت والتحول. لكن حركة استنباط الجوهر التى حاولناها فى هذا الكتاب، هى التى تؤسس بالتفكير فى هذا الوقت وذاك الزمان.

وهذا الازدواج الذى يؤسسه المتحول فى باطن تجريدية الثابت نفسه إنما هو - بالضبط - ما يضع المتحول فى الموضع السليم: الجوهر الجدلى للوجود. ونكرر أن هناك أسبقية منطقية للصيرورة على الوجود. ووحدتها - وحدة الصيرورة - وتناقضها فى آن هما الرحم التى يولد فيها المتحول. وهكذا ينصرف القول الأدونيسى تمامًا عن التفرقة الأولية بين الوجود والوقت، وعن الفرضية الأحادية الجانب للأسبقية التقليدية للوجود على الوقت.

وتؤكد النقطة الأخيرة - الانصراف عن الفرضية الأحادية الجانب، التى توجزها أسبقية الوجود التقليدى على الزمان - جذرًا آخر لسوء الفهم السائد حول الزمان والوجود.

تبقى حال الأشياء هذه فى بعض تيارات المتحول. وتصرف الحركة - فى صورتها الميكانيكية - النظر عن الثقافة والفكر والشعر. وهى تثبت - ضمن محصلة ميتة - التناقض أو النفى الذى ينتج وحده، وبحق الاختلاف والتجريد. الوجود جوهر من جواهر الذات، أو صفة من صفات الذات، سواء أكانت هذه الذات إلهية أم إنسانية. إن متحول أدونيس - كما أسلفنا - أقرب إلى زمان بورخيس وبرجسون وآينيشتين وهيدجر، والمتصوفة المسلمين أمثال الحلاج وابن عربى والسهروردى: الزمان هو الديمومة التى لا تقبل الارتداد إلى الخلف، وهو فى الوقت أكثر من ذلك: انفجار. بعبارة أخرى، الزمان الصوفى لا يقبل التعبير فى عبارة ما: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة» (النِّفَّرى).

وهدف شعر أدونيس وفكره هو أن يحلل الدلالة المتحولة للصيرورة. يُقاس بمقاييس الوحى والنص الأول، أى بلا زمنية الزمان الإنسانى. بعبارة أخرى، الزمان الإنسانى زمان محسوس وذاتى. والنتيجة الأساسية التى نستخلصها من أسبقية الصيرورة؛ هو أن الكينونة تفقد الوظيفة

التى كانت تقوم بها فى الكتابة الإستاتيكية والأنطولوچية. لا تمثل الكينونة الكون الساحة المشتركة التى تتحد عليها العناصر كافة. لم تعد الكينونة فرضًا - افتراضًا مفروضًا على الخطاب. أصبحت لحظة تابعة. وتفصيل الصيرورة من حيث لحظاتها المختلفة - الهدم والبناء - يمحو الأحادية.

وكان مؤرخو الفلسفة الإسلاميون قد عرفوا هرقليطس «براقليطوس الظلمى»، نسبة إلى الظلمة. ولعلها إشارة إلى هرقليطوس المظلم، وقد سمى فعلا بهذا لصعوبة أسلوبه وعدم وضوحه، فكان مظلم الأسلوب. وأحيانًا يُدعى بإيرقليطوس. ويذكر المبشر بن فاتك أن أفلاطون كان يميل فى الحكمة إلى رأيه، وذلك قبل أن يصحب سقراطيس، فلما صحب سقراطيس، زهد فى مذهب إيرقليطوس، ولكنه كان يتبعه فى الأشياء المحسوسة، كما كان يتبع فيثاغورث فى الأشياء المعقولة، وكان يتبع سقراطيس فى أمور التدبير»[٣]. وقد روى إقراطيلوس عن أستاذه هرقليطوس أن الأشياء والكلمات جميعها فاسدة، وأن الكلمات لا تحيط بالأشياء. إن مبدأ الموجودات هو النار. وما تكاثف من النار فهو الأرض. وما تحلل من الأرض بالنار صار ماء. وما تحلل من الناء بالنار صار هواء. فمن النار الكون، وإليها الفساد. وأهم ما عرفه المسلمون عن هيراقليطس أن الأشياء والكلمات قد انتظمت من طريق المصادفة اللانهاية لا من طريق النظام.

واللانهاية ليست خارج الكون. بل هى داخل الكون: اللانهاية هى الكون نفسها. إنه فى مكان ما، لكن داخل المكان. إنه بلاد أخرى - لكنها موجودة حولنا وفينا.

وإذا صح أن نشبه حركة الوجود بنهر وأفق بلا نهاية، فإن تحولاته هى أشبه بالتجليات:

فالعالم الذى نراه هذه اللحظة أمامنا ليس هو نفسه العالم الذى رأيناه فى اللحظة التى سبقتها. والعالم الذى سنراه فى اللحظة اللاحقة سيكون هو أيضًا غير ما رأيناه. وما يصح على العالم، يصح على قلب العارف، وعلى الإنسان. ليس هناك ماهية ثابتة. العالم تحول دائم. وشأن الجماد فى ذلك شأن ما هو حى. لا نعبر النهر مرتين كما قال هيراقليطس. فالعالم والإنسان يتبدلان مع الأنفاس، كما يعبر أحد الصوفيين.

وتلك هى نظرية الخلق المستمر أو الخلق الجديد، دائمًا، فى الصوفية العربية، وفكرتها موجودة فى البوذية ـ دين اليابانية، التى يمثلها المعلم دو چين (١٢٠٠ ـ ١٢٥٣).

الشىء، كل شىء، سلسلة من الموجودات الموقتة، سلسلة من اللحظات الكينونية. فكل شىء ينشأ لكى يزول، ولكى ينشأ من جديد. العالم يتجدد كل لحظة. وبهذا المعنى يقال عن العالم فى البوذية إنه زائل وأبدى فى آن: أبدى الزوال، زولىّ الأبد.

«الجبل الأخضر سائر ابدًا» يقول المعلم كاى (١٠٤٢ ـ ١١١٧). ويشير هنا إلى جبل تاى يو. يرمز الجبل إلى الثبات، كما يبدو فى الرواية العادية. لكنه، فى الرواية غير العادية، متحرك، أبدًا، «يظهر ويغيب كل لحظة». فى هذه العملية المتواصلة من الظهور/ الغياب يتجسّد، كما يرى المعلم دوچين، البعد الزمنى. ويستند دوچين. لكى يشرح رأيه، إلى العلاقة بين الزمن والوجود. فالوجود بالنسبة إليه لحظة خاطفة. والزمن يتماهى مع الوجود. فليس الزمن نوعًا من المكان توجد فيه الأشياء، أو تحدث فيه الأحداث، ولا شكلاً فطريًا من المعرفة عند الإنسان. الزمن بالنسبة إليه، هو الوجود نفسه. ولذلك فإن وحدة من الزمن هى وحدة من الوجود. اللحظة أصغر أجزاء الزمن، ويجب النظر إليها بوصفها لحظة وجودية. وما نسميه شيئًا ليس إلا سلسلة من مثل هذه اللحظات الوجودية. وبهذا

المعنى لا شيء يبقى لحظتين. ففى كل لحظة يتجدد الشيء (يموت ويولد). والشيء فى لحظة ما هو «مقطوع» كليًا عما كان عليه فى اللحظة التى سبقتها، وعما سيكون عليه فى اللحظة التى تتلوها.

أن نسمى، أن نكتب فى مستوى الكون؛ هو أن نستقصى الجوهرى. المضيء، القريب جدًا، البعيد جدًا. ذلك الذى يسميه أدونيس الغيب المحايث، «العالم الأكبر».

هذا العالم ليس تجريدًا ولا انفصالاً؛ إنه هنا والآن، مجسدًا فيما سماه باسكال: «القصبة المفكرة» - الإنسان. وليس الكونى العام فيه إلا الذاتى الخاص، معيشًا فى امتلائه وخصوصيته. والكون، فى هذا المنظور، هو هذه الكرة - القبة الجامعة التى تتعانق فيها فرادات الإبداع.

وأما الشريعة فمتناهية؛ لأنها ترتبط بالعالم. والحقيقة لا متناهية؛ لأنها ترتبط بغيب الكون. وهذه «الحقيقة»، بوصفها لا متناهية، عصيّة على التعبير.

والطبيعة هى جسد الغيب، أو هى صورته. والصورة والمعنى (اللّه) واحد، أو هما وحدة وجود، كما يقول ابن عربى. والقول الأدونيسى بالطبيعة نفى لفكرة العناية الإلهية، ومحو للذنب أو الخطيئة؛ لأن الطبيعة تقول: كل شيء حلال. وبما أن النفس من جهة الطبيعة، كانت أمّارة بالسوء، وكان الجسد مكانًا لقوى الشر؛ لهذا كان لابد من لجم الطبيعة، وتهذيبها، وكبتها - من أجل أن يهيمن الخير.

وربما كان هذا الموقف فى أصل القول بأن الشعر غواية، وفى توجيه الشعراء نحو التعقل والحكمة، والبعد عن الأهواء، وعن التخيلات الشاطحة، وفى جعل المبدأ الأخلاقى معيارًا شعريًا: فالشعر الطبيعى، أى الذى يقول الرغبات كلها من دون حرج: إنما هو خداع، وحاجز يحول دون

المعرفة الحقيقية. وهو عنصر فساد وإفساد. ربما نجد فى هذا سر انتقال القسريّة الأخلاقية إلى مجال الشعر، وهذه أدّت إلى قسرية جمالية فى مبادئ وقواعد صارمة، من حاد عنها حاد عن الخير.

ويرمز الماء إلى الحياة السابقة على شكل هذه المبادئ والقواعد الصارمة، الحياة التى لم يتحدّد شكلها بعد. ويرمز إلى ما يجرى ويتدفق دائمًا: إلى الصيرورة، إلى المتحول المتغير. ويرمز كذلك إلى الخصب والنماء. فهو عنصر تكوينى، ونسغ الغذاء للبشر، ورمز الجسدية الصوفية، ورمز الخلق وما لا يموت.

والماء إلى ذلك رمز أنثوى. وفى هذا يلتقى برمز النار، فاللهب رمز الذكورة، وفى الوقت نفسه رمز الغذاء الأنثوى. وهو رمز الحب والروح، والشفافية. والنار تحرق وتطهّر معًا، تحرق العناصر وتعيد تاليفها. والماء والنار يمتزجان فى البداية وفى النهاية: الماء تصبح بالتطهّر شفافية - بلورًا، والنار تتحول إلى ضوء.

الفصل التاسع

إلغاء الشعر من أجل الشاعر

«ليس هناك شعر وإنما هناك شعراء» .

أدونيس

قدَّم أدونيس إلى الشعر العربى فى مطلع السبعينيات من القرن العشرين تقديمًا نظريًا. وأراد أن يعيد النظر فى الموروث الشعرى العربى، وأراد كذلك أن يؤكد على أن تغير الشعر العربى إنما هو تغير فى الشكل والمضمون معًا. وأراد أخيرًا أن يجاوز الأنواع الأدبية إلى نوع واحد هو الكتابة، ثم يضع الإبداع الشعرى العربى فى منظور التجاوز.

والتجاوز لا يعنى، أو لا يقتصر على بعد النفى. فأدونيس لا يدمر أو يحطم الموروث الشعرى العربى، بل - بالعكس - هو ينهل منه كما ينهل الشعراء العرب كلهم. لكنه لا ينهل منه كل شىء. فالشاعر الجاهلى له وجوه عدة. وأما الوجه الذى جذب أدونيس فهو كامنٌ فى أنّ الشاعر الجاهلى لم تكن تحركه فاعلية دينية نحو تعالٍ إلهى خالص. «فهو عالق بالأرض يبحث، من خلال وثنيته، عن تعالٍ من نوع آخر، أسميّه التعالى الأرضى. ليس له غير الأرض - يخلص لها ويخضع لإيقاعها»[1]. وفى ديوانه الأول «قصائد أولى» كانت هناك قصيدة تحمل عنوان «قالت الأرض» (دمشق ١٩٥٠). والإخلاص لهذا الجانب الأرضى فى الشعر الجاهلى لا يعنى الإخلاص للشعر الجاهلى كله؛ إنما إخلاص لما يتوافق مع خيارات أدونيس الحديثة.

وهذه الخيارات هى سليلة خيارات شعراء قدامى، منهم: بشار بن برد، وامرؤ القيس، وأبو العلا المعرى، وأبو تمام، وأبو نواس، وابن هرمة، والعتابى، ومسلم بن الوليد، وابن المعتز، والشريف الرضى، وابن الرومى، والمتنبى، والمعرى، ومعظم الشعراء فى المرحلة العباسية.

وهى خيارات تتلخص فيمايلى :

«أولا: الشعر فن يتطلع ويتخطى.

ثانيًا: يجب أن تنشأ مع كل شاعر طريقته التى تعبر عن تجربته وحياته، لا أن يرث طريقة سابقة. فلا طريقة عامة نهائية فى الشعر.

ثالثًا : على القارئ أن يرقى إلى مستوى الشاعر، وليس على الشاعر أن يقدم إلى القارئ أفكارًا بأسلوب يعرفه الجميع. هذا يعنى أن للشاعر لغة خاصة غير لغة الجمهور، مثقفين وغير مثقفين. هذه القضايا، وما يتفرع عنها ويتصل بها، تلخص التحول فى الشعر العربى، أى تلخص ما كان يسميه النقاد الخروج على عموده الشعرى»[٢]. ولأدونيس وغيره من شعراء الخروج الحديث على عمود الشعر العربى - الذى حدده المرزوقى فى مقدمته لشرح «ديوان الحماسة» لأبى تمام - فى تركيب الشعرية بدعٌ شغلت قلوبهم عن «السُّنَن». فالشعر الجديد عالم غريب من المعانى والغرائب والعجائب. شعر التحول يفاجئ، يهدم الصور المستقرة فى الذهن عن الشعر وفهمه وتذوقه. «وقد هدم شعر أبى تمام هذه الصورة، على صعيد الكلمة؛ لأنه استخدمها استخدامًا جديدًا، وهدمها على صعيد المعنى؛ لأن القصيدة لم تعد عنده نموًا أفقيًا بخط واحد. بل أصبحت تنمو عمقيًا: صارت شبكة مشعة من المعانى والأخيلة والمشاعر»[٣]. وبينما حرر أبو تمام الشعر من «الشكل السابق»، حرر أبو نواس الشعر من «الحياة السابقة». ويشير أدونيس إلى أن الشعر النواسى، قد «تخلَّص من سراب الذهن

المنطقى». ألا تومئ هذه الإشارة إلى تناقض فى مشروعنا؟ كيف يكون أدونيس سليلا للشعر النواسى، ويكون شاعرًا فيلسوفًا أو فيلسوفًا شاعرًا؟ وذلك لأن الفيلسوف يلجأ إلى الذهن والمنطق. إنه يدعو إلى منطق آخر، وإلى ذهن آخر، ولا يتخلص تمامًا من البراهين والمنطق. وهو ذهن اللاذهنى ومنطق اللامنطق، بحيث يصبح الوهم الذى تخلقه القصيدة أكثر الحقائق يقينًا. فى شعر المتنبى أيضًا انقلاب للوهم إلى أكثر الحقائق يقينًا. فإذا كان الشعر الحقيقى يتخلص من سراب الذهن المنطقى فإنه يتطلع إلى أن يتخطى - ميتافيزيقيًا - ظواهر الأشياء إلى ما وراءها. ومن مهمات الشعر الحقيقى فى نظر أدونيس أن يفتح دروبًا ميتافيزيقية غير منطقية، غير ذهنية إلى ذلك العالم الخفى وراء العالم الظاهر. الشاعر عدو المنطق والحكمة والعقل، لكنه ليس عدوًا للمجاوزة الميتافيزيقية لظواهر الأشياء إلى ما وراءها. إنه شاعر فيلسوف، لكنه ليس شاعرًا منطقيًا أو حكيمًا أو عاقلا. إنه شاعر - فيلسوف أو فيلسوف - شاعر يائس من العقلانية، فيبحث عما «يطيِّر» العقل حتى يصبح البحر جرعة، وتصير الجبال كرة. يتخطى الأرض ويبلغ السماء بلوغًا ميتافيزيقيا، من دون أن يتعب أو يفكر تفكيرًا ذهنيًا أو منطقيًا. وهذا الاتجاه نحو اللامعقول هو ردة فعل ضد يباس الحياة.

إن أدونيس هو الشاعر الميتافيزيائى الحقيقى فى شعرنا المعاصر. إنه شاعر ميتافيزيائى وشاعر - فيلسوف؛ ذلك أن الميتافيزيقا والفلسفة لفظان مختلفان يدلان على أمر واحد هو صناعة التصورات. إنه يصوغ شعرًا يحمل طبيعة ميتافيزيقية أو فلسفية. ويتحدث عن المشكلات الفلسفية أو الميتافيزيقية. ويستلهمها فى سبيل توكيد الحقيقة التى يشعر أنها تخدش يقينه. وهو فى شعره يتحدث بنبرة الذى يعلم الحقيقة، لذلك

يتوجه إلى الفكر أكثر مما يتوجه إلى الشعور. فالمعنى هو ما يهمُّه فى المقام الأول. إلا أنه ترك وراءه غصونًا أو أصولاً، أقصد أنه ترك تقليدًا فنيًا تم التأثر به إلى الآن.

وترتبط النظرة التقليدية إلى الشعر بتغلب الأداء المتقن على التفكير المتقن. وتأخذ الفكرة قيمتها فى هذه النظرة من زيّها وزينتها. فتتحول اللغة من وسيلة للتفكير إلى مادة زخرفية مهمتها أن تجعل العالم الخارجى عالمًا مزخرفًا.

أما أدونيس فقد رأى لشعره أن يكون مضمونًا وشكلاً فى آن واحد، وأن يُجدِّد فى كليهما. وقد علّمه جبران خليل جبران كيف يذيب المضمون فى الشكل، وكيف يذيب الفلسفة - أو الميتافيزيقيا - فى الشعر. كذلك نعثر فى شعر فوزى معلوف، والشابى، وعلى محمود طه، وإبراهيم ناجى، وعبدالله غانم، على قصائد ذات أهمية بالغة فى دراسة الجوانب الميتافيزيقية فى الشعر العربى الحديث. وعلّم هذا الاتجاه، بشكل أو بآخر، الحنين إلى ما يتجاوز حدود الحياة اليومية. مستبدلاً بالفعل الذى يحلل ويمنطق، الحَدسَ الذى يرى المستقبل مخترقًا كثافة الزمن المعتم.

وينطلق أدونيس - فيما يقول عن الشعر والشعراء - من وجهة نظر الإبداع لا التاريخ. وهو يرتكز على فهم شعرى خاص، فيدرس الشعر من الداخل لا من الخارج. ويقوم تصوره الشعرى الخاص على العناية بما يُغيِّر لا بما يُقلد. وقد أخفق بعضهم، فى حين أنه يُعنى بما يغير الثابت، سواء أكان فى العصر الحديث أم فى العصر القديم. التحول عنده آلية وليست تاريخًا.

إنه يعارض الثبات بالتحول. فما هذا الثبات؟ الثبات هو القصيدة - الحكاية، القصيدة الأفكار، القصيدة - الزخرف، القصيدة - الوصف. إنه

يعارض القصيدة الفكرية بالقصيدة الحدّسية المباشرة، التى تصدر لا عن عقل، بل بدفعة واحدة، ورؤيا واحدة، وحدس واحد. إنه يعارض القصيدة الفكرية بالقصيدة - الرؤيا الكونية. بعبارة أخرى، القصيدة شكل إيقاعى، واحد أو كثير، ضمن بناء واحد، لكن الشكل الإيقاعى وحده لا يجعل من القصيدة أثرًا شعريًا. فلابد من توافر شىء آخر يسميه أدونيس البعد؛ أى الرؤيا التى تنقُل إلينا عبر جسد القصيدة «هكذا - يقول أدونيس - تتجه القصيدة العربية لكى تصبح ما أسميه «القصيدة الكلية». القصيدة التى تبطل أن تكون لحظة انفعالية. لكى تصبح لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثرا ووزنًا، بثًا وحوارًا، غناء وملحمة وقصة، والتى تتعانق فيها، بالتالى، حدوس الفلسفة والعلم والدين. فليست القصيدة الجديدة شكلاً من أشكال التعبير وحسب، وإنما هى كذلك شكل من أشكال الوجود»[٤]. تتعانق القصيدة والفلسفة، لكن الإبداع الشعرى يرفض الطرق الشعرية التى تبحث عن حلولها فى الفكر، وتخضع القصيدة لبنية العقل وحدوده وقواعده وإلزاماته المنطقية؛ لأن البحث هنا - أو فى هذه الحال - عن الحلول فى الفكر، يعنى قَصر القصيدة على الصياغة الشكلية. ولا يعنى ذلك أن أدونيس يتخلى عن البعد الفلسفى فى الشعر. إنما يعنى رفض الإبداع الشعرى الطرائق الشعرية التى تبحث عن حلولها فى الفكر، رفض الطرائق الشعرية التى ترد الشكل إلى هيكل فارغ. «الطرق التى يترسمها الإبداع حدسية، إشراقية، رؤياوية. وهى تبحث عن الحلول فى فيض الحياة وغناها، فى تفجُّر ممكناتها وتنوعها. وهى تتبنى الإنسان بجحيمه وجنته، بشياطينه وملائكته، بضعفه وقوته. تتبنى الإنسان لا النظرية، والحياة، لا مقولات الحياة»[٥]. والمقصود هنا بالنظرية وبمقولات الحياة، تقعيد الشعر فى قوانين وقواعد وأشكال ثابتة. وليس المقصود بالضرورة أن الشعر المبدع ليس فلسفيًا. بعبارة

أخرى، الطرائق التى يترسمها الإبداع الشعرى لا تتبنى النظريات أو المقولات الشعرية، بمعنى أنها لا تتبنى القول بأن هناك وجودًا قائما بذاته نسميه الشعر، يستمد منه الشاعر المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة. ورفض النظرية يعنى رفض أن يكون للشعر خصائص أو قواعد تحدده، ماهية وشكلاً، تحديدًا ثابتًا مطلقًا. وهكذا يرفض الشاعر النظرية والمقولات، لكنه ينفذ برؤياه إلى ما وراء قشرة العالم نفاذًا ميتافيزيقيًا. وهذا السفر الميتافيزيقى إلى ما وراء الفيزياء والواقع والطبيعة ليس غيبًا وانفصالاً تجريديًا؛ إنما هو الممكن الذى يختزن لا نهائية الواقع. «فالشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة، بل من حالة لا يعرفها، هو نفسه، معرفة دقيقة. ذلك أنه لا يخضع فى تجربته للموضوع أو الفكرة أو الأيديولوجية أو العقل أو المنطق. إن حدسه، كرؤيا وفعالية وحركة، هو الذى يوجهه ويأخذ بيده. «الحقيقة الباطنة» فى الأشياء والكلمات. وهو لا ينطلق من فكرة محددة، لكنه يهدف إلى أن يدرك ما لا يدركه العقل، وأن يخلق الموضوع ويطلقه خارج نفسه. وليست الكلمة فى الشعر تعبيرًا بسيطًا عن فكرة أو تقديمًا دقيقًا، أو عرضًا محكمًا لفكرة، إنما هى «رحمٌ جديد». فتُفلت اللغة العربية من «المصطلحات والتحديدات المنطقية» إلى «حركة الأعماق».

ولم يكن زهير بن أبى سلمى، وأبو العتاهية، والمتنبى، وأبو العلاء يبتكرون الحكمة؛ بل كانوا يأخذونها فى التجربة العربية، أو الإغريقية أو الهندية، ويصبونها فى إيقاع معين. وأما الشاعر العربى الجديد فيستبدل التساؤل بالحكمة، والبحث بالمعطى.

لكن هذا الاستبدال لا ينفى أن الشاعر العربى الجديد يستلهم بعضًا من القيم الحضارية العربية، وإن كانت لا تنبع من نصوص التصوف.

فالتصوف حدس شعرى، أو شعر فلسفى. هناك معنيان للفكر عند أدونيس؛ المعنى الأول يحيل إلى القواعد الثابتة المفروضة سلفًا على الشاعر، والتى لا وجود لها فى الواقع الشعرى. أما المعنى الثانى فيحيل إلى الشعر الصوفى واللاعقلانية. «واللاعقلانية فى التصوف تعنى الثورة على قوانين المعرفة العقلية وعلى المنطق، وعلى الشريعة من حيث هى أحكام تقليدية تعنى بالظاهر. وعلى الفلسفة بالمعنى التقليدى أو الأرسطوطاليسى، هذه الثورة تعنى، بالمقابل، التوكيد على الباطن، أى على الحقيقة (مقابل الشريعة). وتعنى الخلاص من المقدَّس والمحرم وإباحة كل شىء للحرية»(٦).

وهكذا فالحدّس الصوفى الشعرى هو نمط المعرفة التى يستعملها الشاعر. كما يستعمل «التخييل» الذى هو أعمق من الخيال. «فالتخييل هو رؤية الغيب. ومعنى التخييل نجده عند معظم الصوفيين، ونجده كذلك عند ابن سينا فى كلامه على الإشراق»(٧). هكذا يحاول الشاعر العربى الجديد أن يخلص الشعر من المنطق، أى أن يخلصه من القواعد الثابتة، وأن يطلقه إلى سماء التخييل، إلى منطق التخييل.

بعبارة أخرى، لا يخلص الشاعر العربى الجديد الشعر من كل منطق أو عقل إنما هو يُخلصه من «نظام الجمالية الخارجية»، من «النظام العقلى». إنه يخلّصه من المنطق كصيغة سابقة، أو قاعدة مفروضة سلفًا على الشاعر، أو شكل سابقة أو قاعدة مفروضة سلفًا على الشاعر فى صورة شكل أو نظام، لأن الشعر حركة تُفجّر النظم والأشكال كلها، «ولهذا يتراجع المنطق والعقل أمام الإلهام والكشف، ويحل الكشف محل المعنى المحدد الواضح. الحالة الشعورية والروحية، وهى بطبيعتها قفزة خارج المنطق وحدوده، أى خارج المعنى المحدد الواضح. لا تعود القصيدة شجرة

معنى، وإنما تصبح غابة معان»[٨]. يتراجع المنطق البرّانى أمام المنطق الجوانى الرؤياوى، الذى يستشف ما وراء الواقع فيما يحتضن الواقع. «هذا الحدس التخييلى حركة تتجاوز التصورات العقلية والأفكار المجردة المنطقية، وتتغلغل فى تيار الحياة ودفعته الخالقة»[٩]. وهى حركة عادت لا تقدم أفكارًا، بقدر ما تقدّم مناخًا من الحالات والمقامات. «هنا وهناك تغير المعنى والصورة والدلالة: لا بقوة الطبيعة عند الشاعر عقلاً؛ وإنما تتحول إلى غابة رموز وتخييل»[١٠]. ولئن كان الشعر القديم كلامًا بمقتضى المنطق والعقل؛ إنه، على وجه التحديد، خرق للمنطق والفكر والفلسفة الأرسطية. الشعر الجديد يغيّر المنطق، لكنه لا يدمّر كل منطق. إنه، على وجه الدقة، يؤسس لمقاييس منطقية أخرى، ولعقل خيالى مغاير. هكذا يمكننا القول إن الشعر الجديد نوع من المعرفة وليس دحضًا لكل معرفة. وهى معرفة لها قوانينها الخاصة وليست رفضًا للقوانين كلها. «إنه إحساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد، موضع البحث والشك. وهو، لذلك، يصدر عن حساسية ميتافيزيائية. تحس الأشياء إحساسًا كشفيًا وفقًا لجوهرها وصميمها، اللذين لا يدركهما العقل والمنطق، بل يدركهما الخيال والحلم»[١١]. وما يدركه الخيال والحلم ليس رؤيا منطقية أو رغبة مباشرة فى الإصلاح، أو عرضًا لأيديولوچيا ما، مع أن الشعر الجديد مركز جاذبية لحقول الفكر جميعها، ومع أن أدونيس نفسه كان مأخوذًا ببعض التيارات الأيديولوچية، لكن يبقى المبدأ: «أن «تثور» أو «تفكر» فى الشعر يعنى أن نجعل العالم قابلا لأن يدركه «الحس» أو «العقل». ولكننا نظل هنا فى سطح العالم»[١٢]. لا نبحث فى القصيدة الجديدة عن الفكرة بحدها؛ بل عن الكون الشعرى فيها. لا نبحث عن خطابية الفكرة؛ بل عن صلة القصيدة بالإنسان ووضعه. لا نبحث عن منطقه؛ بل عن كشفه ورؤياه.

ولا يقصد الشاعر الحديث أن يرفض المنطق والفكر والعقل؛ بل إنه يرفضها جميعها كنماذج سابقة، وأصول تقنية قبْلية. يرفض عد الشعر الجاهلى نموذجًا أعلى له جماله المكتمل، وله قيمته المطلقة الثابتة. يرفض المنطق إذن من زاوية معينة؛ هى افتراض أن هناك مقياسًا وقاعدة للشعر يتمثلان فى الشعر الجاهلى، وافتراض أن أصول الشعر الجاهلى نهائية وراسخة لا يجوز الانحراف عنها أو العبث بها أو تخطيها. ويقصد الشاعر الحديث أن يتجرد الشعر من كل قالب مفروض عليه سلفًا، وأن لا يخضع لغير الفن وحده(١٣).

ويقصد أيضًا الاّ يُقوّم الشعر بشكل تجريدى. ويقصد كذلك التفريق بين الشعر والنثر: «إن النثر اطراد وتتابع لأفكار ما، فى حين أن هذا الاطراد ليس ضروريًا فى الشعر. وثانيها هو أن النثر يطمح لأن ينقل فكرة محددة. ولذلك يطمح لأن يكون واضحًا. أما الشعر فيطمح لأن ينقل شعورًا أو تجربة أو رؤيا، ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته»(١٤). ويقصد كذلك التفريق بين عالمين: «إن حب المنطق هو عن مميزات سكان عالم منظور، مميزات إنسان يحيا فى إنسانية موقنة، لها عوامل يقينها، حتى إنها إذا صادفت أمامها أسرارًا أو مخاوف، سرعان ما تألفها وتصيرها أنيسة ليّنة، إلا أن الإنسان الذى يحيا فى عالم غير يقينى، يتجنب المنطق ولايخدع به. إنه يحسب نفسه مغامرًا، إزاء مصادفات خطرة تتطلب جرأة أكثر مما تتطلب احتراسًا»(١٥).

ويقصد أخيرًا التفريق بين الشعر القديم والشعر الجديد.

كل ما فى الشعر القديم يتسلسل منطقيًا، يشبه فى الشعر الجديد هذا التسلسل.

فقد ورث جيل أدونيس عبئًا مزدوجًا: إيصال التحرر من الخارج، وهو لمّا ينته، إلى تمامه بالتحرر فى الداخل. وابتكار أشكال وصيغ نامية جديدة لحياة آخذة فى النمو. يقول أدونيس: «جاءنا هذا العبء لحظة يتعمق الصراع مع السيادة الأجنبية، ويتعقد إذ ينقلب إلى صراع خفى، بوجوه متعددة، وأقنعة متعددة. ويرى جيلنا الشعرى إلى حياته كيف تنبثق من جديد، وكيف أنه يخوض معركة يحارب فيها أجنبيًا يتقنع هذه المرة بقوى عربية محميات أو محظيات، يزركشها الاستعمار العشيق بالمال والسلطان كالدّمى. ويكتشف جيلنا أن خياره هو بين أن يتحول إلى دمية أو أن يكون إنسانًا»(١٦).

الشعر تجربة معينة. وفهم الشعر هو - من ثم - فهم الإنسان فى جهده الإبداعى. وليس هناك شعر بذاته. الشعر هو دائمًا شعر شاعر معين. الشاعر كإبداع بالكلمة يتجسد فى القصائد. والقصائد تخلخل باستمرار نظام القيم الفنية، أى تحول باستمرار تصور الشعر. أن نفهم الشعر هو أن نفهم، من داخل، القصائد وأبعادها.

أما المنظور التقليدى، فيرى أن هناك شعرًا بذاته، وهى رؤية ترتبط، على وجه التحديد، باعتقاد «أن الذى تكلم وكتب فى المجتمع العربى هو الله وحده، وأن تراثنا يُمثّل نوعًا من الكتابة الأولى. وكل كتابة يكتبها الإنسان يجب أن تكون شرحًا أو تفسيرًا للكتابة الأولى. دون ذلك تكون خرقًا. والنظام القائم، كل نظام قائم، هو على الأرض شكل من الكتابة النموذجية الأولى تقابل تلك التى فى السماء، وعليك أن تشرحها وتفسرها وإلا كانت كتابتك خرقًا للنظام»(١٧). والخطر الذى يهدد الأدب العربى يكمن فى وجود موضوعات وقضايا وأفكار لا يجرؤ أن يخوض فيها، أو لا يُسمح له بالخوض فيها. إن الخطر يكمن فى أننا لا نكتب ولا نفكر إلا

ضمن حدود وشروط وقيود. إن الخطر الشعرى يكمن فى أن لا يكتب الشاعر إلاَّ ضمن الشعر بذاته.

فى هذا الأفق من العلاقة بين الشاعر والشعر فى ذاته، دخل أدونيس إلى عالم الشعر الفرنسى. وهو يقول: «ولم يكن تأثرى به نابعًا من اتجاه محدد، يمثله شاعر أو أكثر؛ وإنما كان نابعًا من حركته ككل. ولم يكن تأثرًا بالقول الشعرى من حيث هو رؤيا للعالم؛ وإنما كان تأثرًا بمشكلية الإبداع الشّعرى، وما تطرحه من قضايا وتساؤلات. بعبارة ثانية، لم يكن الشعر الغربى. بالنسبة إلىّ نموذجًا يُحتذى بما هو مقاربة خاصة للإنسان والعالم؛ وإنما كان صدمة معرفية. ومن هنا. قد يكون الأصح أن أقول. ولعل فى هذا شيئًا من المفارقة. إن تأثُّرى بالإبداعية الغربية، ككل فكرى، كان أقوى وأغنى من تأثرى بجانبها الشعرى الجزئى»(١٨). على ضوء هذه الصدمة تأكد له فقر الشعرية العربية تشكيليًا، وتحركها فى مدار ضيق مع غناها الموسيقى والمعجمى. وعلى ضوء هذه الصدمة أيضًا اتجه فى اتجاه التشكيل والتجريب والاستقصاء. فلم تعد الوزنية الخليلية مقياسًا حاسمًا فى تحديد الشعرية، فأدخل تصور «قصيدة النثر» فى دراسة عام ١٩٦٠، وأدخل تصور «القصيدة الشبكية المركبة» التى هى مزيج من الوزن والنثر، وأدخل أخيرًا تصور «لاحقية الشكل» فى مقابل أسبقيته فى التقليد الوزنى الخليلى. ومع أن «قصيدة النثر» تصوُّر غربى، فقد اكتشفه الشاعر فى تراثه العربى، فى كتابات النفرى (المواقف والمخاطبات)، وأبى حيان التوحيدى (الإشارات الإلهية)، والبسطامى (الشطحات)، ومحيى الدين بن عربى، والسُّهروردى.

من جهة أخرى، ليست القصيدة الأدونيسية قصيدة تجريدية. كما هو شائع ومعروف. لسبب جوهرى؛ هو أن التجريد هو الاسم الآخر للتنزيه

أو التوحيد الذى هو جوهر الوحى الإسلامى. لكنَّ شعر أدونيس تجريدى بمعنى الإيحاء والرؤيا، والتجريد ليس بحدة عنصرًا لاشعريًا. فقد يخلق حالة نفسية أو روحية، وقد يكون بؤرة لإشعاع ميتافيزيائى، وقد يزخر بشهوة تتقدم على خرائط الحساسية. فأدونيس شاعر يعيش فى عالمه الداخلى، ويعانى هاجس الوجود والمصير والمسير والصيرورة. هذا هو معنى كونه ذا اتجاه تجريدى، إنه يشحن كلماته وتعابيره بطاقة إيحائية تهز وتثير.

خاتمة

بين سورة القلب وسورة الذهن

«وبين سورة القلب تتفطر شعرًا، وسورة الذهن تتلألأ نظرًا، أكتب وأعلن: كتابتى غواية ـ وأكرر: لست الجوهر، لست النوع النقى. أنا جواهر وأنواع مزيج قمرٍ وشمسٍ فى لحظة واحدةٍ».

أدونيس

تقول الدراسة السابقة بضرورة الربط بين الشعر والفكر. فأدونيس شاعر كبير يعبّر عن نفسه بقدر ما يُعبر عن عصره كله، أى عن جوهره الحضارى. شعر أدونيس انفعال وعاطفة وشعور. وهو هذا كله وشىء آخر. هذا الشىء الآخر هو ما يمكن أن نسميه فكرًا، فقد عبّر خلال عواطفه وانفعالاته، عن العالم. له، بمعنى آخر، رأى فى العالم، وموقف منه ـ له فكر. وإذا كانت هذه الفلسفة لم تتبلور فى نظام أو مذهب، فإنها تدين بالكثير إلى التصوف الإسلامى بخاصة.

والتصوف، عنده، شعر. إنه امتداد الغريزة الأسطورية. والشعر والتصوف ـ عنده ـ واحد: إنهما نوع من الابتكار الأسطورى. «الشعر، بمعنى آخر، فلسفة من حيث إنه محاولة اكتشاف، أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء، إلى الجانب الميتافيزيقى، كما نعبر فلسفيًا كل شعر عظيم لا يمكن، من هذه الزاوية، وبهذا المعنى، إلا أن يكون ميتافيزيقيا»[1].

والصلة بين التصوف والشعر قائمة فى شعره ونظره. وقد حاولنا فى هذه الدراسة استعراض كيفية هذه الصلة، خلال شعر أدونيس ونقده على السواء. فى نظره شعر، وفى شعره نظر؛ وذلك لأنه كون شعرى فكرى واحد.

وقد بنيت فى هذه الدراسة الصلات المنطقية بين الشاعر أو الإنسان من جهة، والعالم وأشيائه من جهة ثانية، من دون أن يعنى ذلك أن الشاعر يمنطق الأشياء والكلمات؛ بل هو يحدسها ويراها وحسب. فالشاعر الميتافيزيائى يعيش تجربة شخصية، يفجِّرها فى حدوس ورؤى مصير. فالشعر الأدونيسى استبطان للعالم، وجهد للقبض عليه، إلا أن الدراسة تأمل أن تكون قد استظهرت النظام العقلانى المنطقى الكامن داخل تجربة أدونيس الغنية والمتنوعة.

هوامش المقدمة

(١) أدونيس ، «الشعرية العربية»، دار الآداب، بيروت، ط١/١٩٨٥، ط٢/١٩٨٩، ص١٩٨٦.

(٢) أدونيس، «أغانى مهيار الدمشقى»، دار مجلة شعر، بيروت، ط١/١٩٦١، ص٥١.

(٣) أدونيس، «النظام والكلام» دار الآداب، بيروت ـ لبنان ط١/١٩٩٣، ص٨٦، ٨٧.

(٤) المرجع السابق، ص٧٢.

(٥) المرجع السابق، ص٥٦.

(٦) المرجع السابق، ص٦٢.

(٧) المرجع السابق، ص١١٥.

(٨) المرجع السابق، ص٨٥.

(٩) المرجع السابق، ص٨٦.

(١٠) المرجع السابق، ص١٨١.

(١١) أدونيس، «زمن الشعر»، دار العودة، بيروت ط١/١٩٧٢، ص٧١.

(١٢) أدونيس، «الشعرية العربية»، مرجع سبق ذكره، ص١١١.

(١٣) «عبد الكريم غلاب، تأثير الحركات الفكرية على الشعر العربى، فى «الشعر والفكر المعاصر» مجموعة من المؤلفين، العراق، وزارة الثقافة، ١٩٧٤، ص١١٧.

(١٤) المرجع السابق، ص١١٩.

هوامش الفصل الأول :

(١) انظر : محمد الخطيب، بدوى الجبل حياته وشعره، دمشق ١٩٦٢.

(٢) انظر: د. سامى الدهان، الشعر الحديث فى الإقليم السورى؛ أحمد الجندى، شعراء سورية المعاصرون، أنور الجندى الشعر العربى المعاصر؛ سامى الكيالى، الأدب العربى المعاصر فى سورية؛ د. شوقى ضيف، دراسات فى الشعر العربى المعاصر، مجلة الأدب، عدد آذار ١٩٤٩.

(٣) أدونيس، قصائد أولى، بيروت، دار مجلة شعر، المكتبة العصرية، ط٢، ١٩٦٣، ص١١٩ - ١٣٧.

(٤) انظر: د، شكرى محمد عياد، نازك الملائكة، مجلة الآداب اللبنانية، عدد مارس، ١٩٦٦؛ مجلة الأقلام العراقية، عدد آب وعدد آذار ١٩٦٥؛ أحمد أبو سعز، الشعر والشعراء فى العراق.

(٥) انظر: د. محمد التونجى، بدر شاكر السياب؛ نبيلة زرار، بدر شاكر السياب؛ عيسى يوسف بلاطة، بدر شاكر السياب، فى اللغة الإنجليزية، رسالة دكتوراه؛ عبد الجبار داوود البصرى، بدر شاكر السياب.

(٦) أدونيس، أوراق فى الريح، بيروت لبنان، دار مجلة شعر، ط٢ أول آذار ١٩٥٩ .

(٧) ريلكه، قصائد مختارة، نقلها إلى العربية فؤاد رفقه، بيروت، لبنان، دار النهار للنشر ١٩٦٩.

(٨) أدونيس، أوراق فى الريح، مصدر سبق ذكره، ص٨٥ - ٩٨.

(٩) أدونيس، كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل، بيروت، لبنان دار الآداب، ١٩٨٨ (طبعة جديدة)، ص٣٥ - ٧٨.

(١٠) أدونيس، كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل، بيروت، لبنان، دار الآداب، ١٩٨٨ (طبعة جديدة).

(١١) أدونيس، المسرح والمرايا، بيروت، لبنان، دار الآداب، ط١، ١٩٦٨.

(١٢) أدونيس، أغانى مهيار الدمشقى، بيروت، لبنان، دار مجلة شعر، ط١، ١٩٦١.

(١٣) هيرقليطس، جدل الحب والحرب، ترجمة وتقديم وتعليق مجاهد عبدالمنعم مجاهد، القاهرة، دار الثقافة، ١٩٨٠؛ على سامى النشار وآخرون، هيرقليطس فيلسوف التغير؛ مارتن هيدجر جوهر الأساس (١٩٢٩) وحول النزعة الإنسانية (١٩٤٧) وطرق مسدود (١٩٥٠) وإيضاحات على شعر هولدرلين (١٩٥١) ومدخل إلى الميتافيزيقا (١٩٥٣) وماذا يعنى فعل التفكير؟ (١٩٥٤) ومحاضرات ومقاولات (١٩٥٤) وحول سؤال الوجود (١٩٥٦)، فقد لازم هيرقليطس مارتن هيدجر معظم مؤلفاته وتفكيره.

(١٤) أدونيس، احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة، بيروت، لبنان، دار الآداب، ط١، ١٩٨٨،

(١٥) أدونيس، المسرح والمرايا، مصدر سبق ذكره، ص١٤٥ ـ ٢٠٠.

هوامش الفصل الثانى :

(١) أدونيس، «ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية (ا)، دار الآداب، بيروت١٩٩٣، ص١٠.

(٢) المرجع السابق، ص١٨.

(٣) المرجع السابق، ص٢٤ ـ ٢٥.

(٤) المرجع السابق، ص٢٨.

(٥) المرجع السابق، ص٢٩.

(٦) المرجع السابق، ص٣١.

(٧) المرجع السابق، ص٣٥.

(٨) المرجع السابق، ص٩٣.

(٩) المرجع السابق، ص٩٥.

(١٠) المرجع السابق، ص٩٧.

(١١) أدونيس «زمن الشعر» ط١بيروت، ١٩٧٢، ص١١٦ ـ ١١٧.

(١٢) المرجع السابق، ص٢٨٦.

(١٣) المرجع السابق، ص٢٨٧.

(١٤) أدونيس، سياسة الشعر، بيروت، دار الآداب، ط١، ١٩٨٥، ص٦٤.

(١٥) المرجع السابق، ص٦٤ ـ ٦٥.

(١٦) المرجع السابق، ص٧٠ ـ ٧١.

(١٧) أدونيس، أبجدية ثانية، المغرب، دار توبقال، ط١، ص١٠١.

(١٨) عبدالرحمن جلال الدين السيوطى، المزهر فى علوم اللغة وأنواعها، بيروت، دار الجيل، ج١، ص١٨.

هوامش الفصل الثالث :

(١) أدونيس، «الشعرية العربية» بيروت، ط٢، دار الآداب، ١٩٨٩، ص٧٤ ـ ٧٥.

(٢) أدونيس، «كتاب الحصار»، ط١، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٥، ص٤٠ ـ ٤١.

(٣) المصدر السابق، ص٤١ ـ ٤٢.

(٤) أدونيس، زمن الشعر، ط١، بيروت، دار العودة، ١٩٧٢، ص٧٢، ٧٣.

(٥) المصدر السابق، ص٧٤.

(٦) أدونيس، كلام البدايات، ط١، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٩، ص١٤.

(٧) المصدر السابق، ص٧٤.

(٨) المصدر السابق، ص٢٠.

(٩)أسيمة درويش، مسار التحولات، بيروت، دار الآداب، ط١، ١٩٩٢، ص١٠.

(١٠) المصدر السابق.

(١١) المصدر السابق.

هوامش الفصل الرابع :

(١) أدونيس، سياسة الشعر، بيروت، دار الآداب،ط١، ١٩٨٥، ص١٣ .

(٢) المصدر السابق.

(٣) المصدر السابق، ص١٤.

(٤) المصدر السابق.

(٥) المصدر السابق، ص٦٩.

(٦) أدونيس، الصوفية والسوريالية، بيروت، دار الساقى،ط٢، ١٩٩٥، ص١٤٤.

(٧) المصدر السابق.

(٨) أدونيس، النص القرآنى وآفاق الكتابة، بيروت، دار الآداب، ط١، ١٩٩٣، ص٦٩ ـ ٧٢.

(٩) أدونيس، الصوفية والسوريالية، مرجع سبق ذكره، ص٢٤٨.

(١٠) المصدر السابق.

(١١) أدونيس، الكتاب، بيروت، دار الساقى، ج٢، ط١، ١٩٩٨، ص١٥.

هوامش الفصل الخامس :

(١) أدونيس، سياسة الشعر، ط١، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٥، ص١٥٨.

(٢) المصدر السابق، ص١٧٤.

(٣) أدونيس، الشعرية العربية، ط٢، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٩، ص٣٠.

(٤) ادونيس، كلام البدايات، ط١، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٩، ص٣٠.

(٥) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث فى الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الأول، بيروت، لبنان، دار الساقى، ط٧، ١٩٩٤، ص٢٤.

(٦) المصدر السابق، ص٣٤.

(٧) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث فى الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الثالث، مرجع سبق ذكره ص١٥٥.

(٨) المرجع السابق، ص٢٠٥.

(٩) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث فى الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الثالث، مرجع سبق ذكره ص٢٧.

(١٠) المرجع السابق، ص٤٥.

(١١) المرجع السابق، ص١٨.

(١٢) المرجع السابق، ص٢٨، انظر كذلك، أدونيس، الثابت والمتحول، بحث فى الإبداع والاتباع عند العرب، مرجع سبق ذكره، ص٢٠٥، ٢٠٧ ، ٢٠٩.

(١٣) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث فى الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الثانى، مرجع سبق ذكره، ص١٠٤.

(١٤) المرجع السابق، ص٢٤١، انظر كذلك: المرجع السابق، ص٢٤٣.

(١٥) المرجع السابق، ص٢٤٢.

(١٦) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث فى الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الثالث، مرجع سبق ذكره، ص١٦٤.

(١٧) المرجع السابق، ص١٩٢.

(١٨) المرجع السابق، ص١٩٢.

(١٩) المرجع السابق، ص٢١٥.

(٢٠) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث فى الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الأول، مرجع سبق ذكره، ص١٤.

(٢١) المرجع السابق، ص٢٤.

(٢٢) المرجع السابق، ص٣٢.

(٢٣) أدونيس، وقت بين الرماد والورد، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٠، ص٢٩،

(٢٤) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث فى الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الأول، مرجع سبق ذكره، ص١٤٧.

(٢٥) المرجع السابق، ص١٤٧.

(٢٦) المرجع السابق، ص١٤٩.

(٢٧) المرجع السابق، ص١٤٧.

(٢٨) المرجع السابق، ص٢٨٨.

(٢٩) المرجع السابق، ص٣٢٤.

(٣٠) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث فى الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الثانى، ص١٢٤.

(٣١) المرجع السابق.

(٣٢) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث فى الإبداع والاتباع عند العرب، الجزء الثالث، ص١٤٩.

(٣٣) المرجع السابق، ص١٤٣.

(٣٤) المرجع السابق، ص١٧٠ ـ ١٧١.

(٣٥) المرجع السابق، ص١٧٢ ـ ١٧٣.

هوامش الفصل السادس :

(١) لسان العرب لابن منظور، بيروت، دار لسان العرب، ج١، ص١١٢ - ١١٥.

(٢) د. عبد الرحمن بدوى، تاريخ التصوف الرسلامى من البداية حتى نهاية القرن الثانى، الكويت، وكالة المطبوعات، ط٢، ١٩٧٨، ص٢٧.

(٣) أدونيس، هذا هو اسمى، بيروت لبنان، دار الأدب، طبعة جديدة، ١٩٨٨، ص٢٧.

(٤) إسماعيل مظهر، تاريخ الفكر العربى، بيروت، مطبعة دار الكاتب والعربى، ص١٩٧.

(٥) المرجع السابق، ص١٩٨.

(٦) د. على سامى النشار، نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام، الجزء الأول، القاهرة، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٥، ص١٩١.

(٧) إرنست كاسيرر، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانسية، أو مقال فى الإنسان، ترجمة د. إحسان عباس، مراجعة د. محمد يوسف نجم، بيروت، لبنان، دار الأندلس، ١٩٦١، ص٣١.

(٨) أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، بيروت، لبنان، دار الآداب، ١٩٨٨، ص١٢.

(٩) المرجع السابق، ص٦٢.

(١٠) د. على سامى النشار، نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام، مرجع سبق ذكره، ص٥٦.

(١١) أدونيس، أغانى مهيار الدمشقى، مرجع سبق ذكره، ص٥١.

هوامش الفصل السابع :

(١) لسان العرب، مرجع سبق ذكره، ص،

(٢) أدونيس، سياسة الشعر، ط١، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٥، ص٦٥ هامش(١)، ويقول أدونيس في المعنى نفسه (ص٦٦) إن «الشعر تغير، رؤى، وأشكال، مما يجعله في تعارض مع النشور أو الغيب، فهذا مما وراء التاريخ، أما الشعر فيعيش في ديمومة التاريخ مع اللامنتهى واللامحدود - حتى في تغيّره، الثاني، هو أن صورة العالم الأرضي، في الرؤيا الدينية، زائلة أي فانية، ولذلك لا يجوز خلق الآلهة الأرضية، أو الوقوع في وهم «الجنة الأرضية» وهو وهم يخلقه بامتياز الشّعر».

(٣) المرجع السابق، ص٦٦.

(٤) المرجع السابق، ص٨١.

(٥)أدونيس الشعرية العربية ط٢، بيروت دار الآداب، ١٩٨٩، ص٥٣ ـ ٥٥.

(٦) توماس بلفينش، عصر الأساطير، ترجمة أشدى السهسى، مراجعه د. محمد صقر خفاجة، القاهرة، النهضة العربية ١٩٦٩ ص١٠٣.

(٧) أدونيس، أوراق في الريح، بيروت، لبنان، دار مجلة شعر، ط١، ١٩٥٧، ص٣٢.

(٨) المرجع السابق.

(٩) أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، بيروت، لبنان، طبعة جديدة، ١٩٨٨، ص٨١ .

(١٠) أدونيس، أوراق في الريح، مرجع سبق ذكره، ص٣٣ ـ ٣٤.

(١١) المرجع السابق، ص٣٥.

(١٢) المرجع السابق، ص٤٠.

(١٣) المرجع السابق، ص٤١.

(١٤) المرجع السابق، ص٤٦.

(١٥) أدونيس، المطابقات والأوائل، مرجع سبق ذكره، ص٢١.

(١٦) عبدالكريم القشيرى، الرسالة القشيرية، فى علم التصوف، تحقيق وإعداد معروف زريق، وعلى عبدالحميد بلطوجى، بيروت، دار الجيل، ط٢، بدون تاريخ، ص٧٣.

(١٧) د. صادق جلال العظم. نقد الفكر الدينى، ط٢، مع ملحق بوثائق محاكمة المؤلف والناشر، بيروت، لبنان، دار الطليعة، ط١، ١٩٦٩، ص٨٩.

هوامش الفصل الثامن :

(١) لسان العرب، مرجع سبق ذكره، المجلد٢، ص٣١٦ - ٣١٩.

(٢) هيوربرت ريفز، ترنيمة السماء: نشأة وتطور الكون، ترجمة هدى على جمال، القاهرة، والمستقبل العربي، ١٩٩٢، ص٧ - ٨.

(٣) د. على سامى النشار، نشأة الفكر الفلسفى فى الإسلام، مرجع سبق ذكره، ص١٠٥ - ١٠٦.

هوامش الفصل التاسع :

(١) أدونيس، مقدمة للشعر العربى، بيروت لبنان، دار العودة، ط١، ١٩٧١، ص١٤.

(٢) المرجع السابق، ص٤٣.

(٣) المرجع السابق، ص٤٥.

(٤) المرجع السابق، ص١١٧.

(٥) المرجع السابق، ص١١٨.

(٦) المرجع السابق، ص١٣١.

(٧) المرجع السابق، ص١٣٢.

(٨) المرجع السابق، ص١٣٨.

(٩) المرجع السابق، ص١٣٨ ـ ١٣٩.

(١٠) المرجع السابق، ص١٣٩.

(١١) أدونيس، زمن الشعر، بيروت، لبنان، دار العودة، ط١، ١٩٧٢ ص١٠.

(١٢) المرجع السابق، ص١٤.

(١٣) المرجع السابق، ص٥١.

(١٤) المرجع السابق، ص١٨.

(١٥) المرجع السابق، ص٢٣.

(١٦) المرجع السابق، ص١١٠ ـ ١١١.

(١٧) المرجع السابق، ص١٤٢ ـ ١٤٣.

(١٨) أدونيس، سياسة الشعر، بيروت لبنان، دار الآداب، ط١ ١٩٨٥، ص٧٢.

هوامش الخاتمة :

(١) أدونيس، زمن الشعر، ط١، بيروت، دار العودة، ١٩٧٢، ص٢٥٥.

(أ) مؤلفات الدكتور وائل غالى:

١ . نهاية الفلسفة، دراسة فى فكر هيجل (الجزء الأول)

القاهرة، دار الثقافة، ط١، ١٩٩٧ .

٢ . دفاع عبدالرحمن بدوى عن الزمان

القاهرة، دار الثقافة، ط١، ١٩٩٧

٣ . أوهام المستقبل

القاهرة، دار الثقافة، ط١، ١٩٩٧

٤ . معرفية النص

القاهرة، دار الثقافة، ط١، ١٩٩٨

٥ . ابن رشد فى مصر

القاهرة، دار قباء، ط١، ١٩٩٩

٦ . الخمينى وماركس جنبًا إلى جنب

القاهرة، دار العصور الجديدة، ط١، ٢٠٠٠

(ب) ترجمات

٧ . نهاية الشيوعية

القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٤

٨ـ إعادة قراءة القرآن الكريم

القاهرة، دار النديم، ط١، ١٩٩٦

(رد د. محمد رجب البيومى على هذا الكتاب بكتاب أسماه بالاسم نفسه وصدر عن دار الهلال، ديسمبر ١٩٩٩)

(جـ) دراسات قيد الإعداد للنشر

- نهاية الفلسفة، دراسة فى فكر هيجل (الجزء الثانى والأخير).
- الإسهام المصرى فى دراسة هيجل.
- الصورة بين الحركة والزمان.
- ذات آخر.
- مشكلة اللااعتقاد فى القرن العشرين (دراسة فى أبكار السقاف).
- فريد ريش نيتشه والجذور الغربية للأصولية.
- اللامتناهى اليونانى فى الرياضيات العربية.
- من علم المناهج إلى استراتيجية التساؤل.
- الفلسفة والمجتمع المدنى.
- الكتابة والتصور.

الفهرس

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٤٧٧/ ٢٠٠١

I.S.B.N 977 - 01 - 7435 - 1